

# UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

SCUOLA DI DOTTORATO

DIPARTIMENTO DI BENI CULTURALI E AMBIENTALI

CORSO DI DOTTORATO DI RICERCA  
INSCIENZE DEL PATRIMONIO LETTERARIO,  
ARTISTICO E AMBIENTALE

Le pitture murali della Sala delle Asse nel Castello Sforzesco di Milano:  
l'iconografia del motivo ad alberi prima e dopo Leonardo

L-Fil-Let/11

LUCA TOSI

TUTOR  
Prof. GIOVANNI AGOSTI

COORDINATORE DEL DOTTORATO  
Prof. ALBERTO CADIOLI

A.A. 2015-2016  
(XXIX CICLO)



**LE PITTURE MURALI DELLA SALA DELLE ASSE  
NEL CASTELLO SFORZESCO DI MILANO:  
L'ICONOGRAFIA DEL MOTIVO AD ALBERI PRIMA E DOPO LEONARDO**

<b>INTRODUZIONE.....</b>	<b>7</b>
--------------------------	----------

**1- SUCCESSO DEL MOTIVO LEONARDESCO DELLA SALA DELLE ASSE  
DOPO L'INTERVENTO DI RESTAURO E RIPRISTINO DEL 1902**

<b>1.1</b> Premesse e protagonisti di una riscoperta.....	<b>21</b>
<b>1.2</b> I ritrovamenti di Müller Walde.....	<b>25</b>
<b>1.3</b> L'intervento di 'ripristino' di Ernesto Rusca.....	<b>41</b>
<b>1.4</b> Beltrami e i detrattori dell'intervento.....	<b>52</b>
<b>1.5</b> Le fotografie all'Esposizione Internazionale d'Arte Decorativa Moderna.....	<b>61</b>
<b>1.6</b> Ernesto Rusca oltre il Castello Sforzesco.....	<b>67</b>
<b>1.7</b> Il quarto centenario della morte di Leonardo (1919).....	<b>84</b>
<b>1.8</b> Fortuna editoriale del motivo della Sala delle Asse.....	<b>99</b>
<b>APPARATO FOTOGRAFICO.....</b>	<b>107</b>

**2- LA FLEBILE DIFFUSIONE NEL CINQUECENTO  
DEL MOTIVO LEONARDESCO DELLA SALA DELLE ASSE:  
ANALISI DELLE CAUSE E RIFLESSI PRESENTI IN ALCUNI CANTIERI LOMBARDI**

<b>2.1</b> Cinquecento – Novecento.....	<b>189</b>
<b>2.2</b> Dopo Ludovico il Moro.....	<b>191</b>
<b>2.3</b> Il ducato di Francesco II.....	<b>194</b>

<b>2.4</b>	Una diffusione discontinua: il caso di Zelo Surrigone.....	<b>203</b>
<b>2.5</b>	Le committenze Arcimboldi: Bicocca di Greco e Abbazia di Viboldone .....	<b>212</b>
<b>2.6</b>	Gli affreschi di Santa Maria delle Grazie a Soncino.....	<b>227</b>
<b>2.7</b>	Castello Lampugnani a Sulbiate e Villa Calchi alla Vescogna di Calco.....	<b>231</b>
<b>2.8</b>	Riflessioni conclusive.....	<b>242</b>
	<b>APPARATO FOTOGRAFICO.....</b>	<b>249</b>
 <b>3- LE FONTI ICONOGRAFICHE DELLA SALA DELLE ASSE:</b>		
<b>IPOTESI E PROPOSTE</b>		
<b>3.1</b>	Un percorso a ritroso .....	<b>309</b>
<b>3.2</b>	Gli alberi dipinti del Quattrocento.....	<b>314</b>
<b>3.3</b>	La Torre parigina di Jean Sans Peur e altri modelli europei .....	<b>321</b>
<b>3.4</b>	Esempi trecenteschi fuori dal ducato di Milano .....	<b>329</b>
<b>3.5</b>	Conclusioni.....	<b>337</b>
	<b>APPARATO FOTOGRAFICO .....</b>	<b>339</b>
	 <b>ATLANTE FOTOGRAFICO .....</b>	<b>371</b>
	 <b>BIBLIOGRAFIA.....</b>	<b>385</b>
	 <b>RINGRAZIAMENTI.....</b>	<b>425</b>



## INTRODUZIONE

Il montaggio dei ponteggi nella Sala delle Asse, avvenuto nell'estate del 2013, ha ufficialmente dato il via al cantiere di restauro atteso nel Castello Sforzesco da lungo tempo. Il precedente intervento conservativo risaliva infatti al 1956: nel frattempo diversi segnali avevano evidenziato gravi problematiche in via di peggioramento, come la pellicola pittorica della volta interessata da microfenomeni di sollevamento che ne minacciavano l'integrità. Ma era soprattutto il *monocromo* (**Tav. I**), quella porzione di composizione dipinta a tinte ocre su una delle pareti raffigurante aspre pietre e radici contorte (quasi unanimemente ritenuta autografa di Leonardo), a preoccupare maggiormente. Rispetto alle fotografie scattate nel corso dell'ultimo restauro, la parte destra risultava essere meno definita e leggibile a causa di sali solubili di ignota provenienza che imbevevano quell'area della parete, danneggiando la creazione rinascimentale.

La constatazione del rischio crescente che tale degrado poteva arrecare spingeva la direzione, già nel 2001, ad allestire un cantiere-pilota per analizzare e valutare l'entità dei fenomeni, affidando l'incarico allo studio della restauratrice Anna Lucchini supportata dalla consulenza scientifica del laboratorio chimico dell'Opificio delle Pietre Dure di Firenze. La relazione prodotta (parzialmente pubblicata sulla rivista «Raccolta Vinciana» in un contributo della direttrice Maria Teresa Fiorio e della stessa Lucchini)<sup>1</sup> diede conferma ai timori sollevati dagli

addetti ai lavori, sottolineando la necessità di un intervento che potesse arrestare i problemi conservativi esistenti.

Per ragioni burocratiche, logistiche e finanziarie si dovette attendere oltre dieci anni perché Comune di Milano, MIBACT (tramite le soprintendenze locali) e Opificio delle Pietre Dure di Firenze potessero stendere un particolareggiato progetto di restauro supportato dal relativo piano economico, favorito dalla sponsorizzazione di A2A ed ARCUS S.p.A<sup>II</sup>. In questo contesto è maturata anche la collaborazione professionale tra le Raccolte Artistiche del Castello Sforzesco e il sottoscritto per favorire le comunicazioni e la logistica tra operatori del restauro, comitato scientifico, soprintendenza musei e conservatore responsabile; collaborazione che ha dato vita anche alla ricerca di dottorato in questione, fortemente sostenuta dal professor Giovanni Agosti (relatore della tesi e membro del comitato scientifico) e dalla dottoressa Francesca Tasso (conservatore responsabile delle Raccolte Artistiche del Castello Sforzesco e vice presidente del comitato scientifico).

Le operazioni di restauro, tutt'oggi in corso, si sono concentrate su tre diversi livelli della decorazione che hanno richiesto differenti approcci metodologici: in *primis* la pittura a monocromo, poi la fascia di scialbature che copre le pareti a metà altezza (celata da decenni dietro le boiserie dei BBPR) e infine la volta policroma.

Quest'ultima parte è, allo stato attuale, quella che presenta le problematiche metodologiche maggiori, essendo cospicue le porzioni di intonaco e disegno rifatte dopo il XVI secolo: per tale motivo il comitato tecnico-scientifico sta valutando, attraverso saggi e indagini chimico-fisiche, quale criterio adottare per far riemergere

le pitture antiche senza pregiudicare la leggibilità globale del pergolato, garantendo inoltre una connessione visiva con le altre parti della decorazione della Sala delle Asse. Nonostante tali ostacoli, i restauratori dell'Opificio delle Pietre Dure hanno già individuato numerosi elementi della composizione vegetale originale che presentano evidenti parentele, sia a livello estetico che tecnico, con le ghirlande delle lunette dell'*Ultima Cena* di Santa Maria delle Grazie, a conferma della paternità leonardesca dell'invenzione del Castello Sforzesco, che fu realizzata in contiguità cronologica e stilistica a quella del cantiere monastico.

Il secondo livello di intervento ha avuto per oggetto un'ampia fascia di intonaci non dipinti presente ad un'altezza compresa tra le lunette policrome e i primi tre metri delle pareti (misurando dal piano di calpestio) che, per la risalita dell'umidità e le destinazioni poco consone che hanno caratterizzato nei secoli l'ambiente, risultano prive di ogni traccia di decorazione antica. Il descialbo eseguito con mezzi meccanici e tecnologia laser ha consentito di trovare, sotto molteplici strati di bianco steso nel corso dei secoli per ragioni igieniche, larghe porzioni di abbozzi preparatori (in parte rinforzate da ripassi e ombreggiature a pennello) che hanno smentito l'ipotesi di un intervento originario limitato sulle pareti al *monocromo* e alle lunette. Esisteva invece un progetto globale probabilmente interrotto ad uno stato primordiale, che forse per l'arrivo delle truppe francesi nel 1499 non fu mai coperto dalle policromie e portato a compimento<sup>III</sup>.

I veloci e nervosi segni a carboncino delineano appena collinette, alberelli, radici e foglie ma anche i tronchi che salgono verso il soffitto, ricongiungendosi con le parti

superiori coperte dal colore: ma mentre gli arbusti ridipinti da Rusca nel 1901 e imbrattati da Della Rotta nel secondo dopoguerra si presentano piatti e indistinti, quelli originari tracciati con il lapis si rivelano l'uno differente dall'altro, molto elaborati e dai rami chiaramente mozzati, in diretta connessione con l'idea delle colonne-albero *ad tronchonos*<sup>IV</sup> volute da Bramante nel cantiere filo-ducale della Canonica della Basilica di Sant'Ambrogio e, almeno in apparenza, in altri coevi cantieri milanesi<sup>V</sup>. Questa presenza suggerisce contatti e scambi serrati di idee tra Leonardo e l'urbinate che, forse più di quanto si è creduto sino ad oggi, condizionarono profondamente anche la concezione generale del progetto decorativo di Sala delle Asse.

A destare le maggiori preoccupazioni e aspettative erano però, inevitabilmente, le rocce e le radici del *monocromo* (**Tav. II**), considerate come l'unica parte autografa di Leonardo salvatasi dalle violenze dei restauri novecenteschi per mere ragioni museografiche. L'intervento promosso è stato finalizzato, attraverso l'applicazioni di gel e specifici materiali assorbenti, alla rimozione dei sali presenti nelle murature, che minacciavano – assieme ad alcuni microsollevarimenti degli intonaci – l'integrità della pellicola pittorica; in tal modo si è potuto garantirne la messa in sicurezza, mentre la pulitura superficiale ha ridato leggibilità all'intero disegno.

Le campagne diagnostiche e di restauro e le conseguenti novità hanno dato un forte stimolo alla ripresa degli studi sulla Sala delle Asse, fermi da qualche tempo: dal 2013 ad oggi sono stati pubblicati una dozzina di contributi, oltre a tesi di laurea e di dottorato, maturate principalmente (ma non solo) nell'ambito dello staff del cantiere.

Il fermento cresciuto in parallelo ai ritrovamenti ha, al contempo, limitato le piste di ricerca di un tema complesso e già indagato da oltre un secolo, creando una serie di difficoltà che ho dovuto inevitabilmente affrontare anche per la mia ricerca, finalizzata a ricostruire idealmente le parti mancanti e il progetto globale della Sala delle Asse attraverso una mappatura e analisi delle repliche e dei riflessi della decorazione vinciana.

La problematica aperta di maggior complessità riguarda la compatibilità iconografica e temporale tra la parte superiore della stanza (volta e lunette) e la dirompente composizione del *monocromo*, da alcuni ritenuto un disegno preparatorio<sup>VI</sup> – destinato a essere coperto e completato dalla policromia – ma che a mio avviso presenta passaggi chiaroscurali e dettagli (non presenti sui disegni abbozzati trovati sotto gli intonaci delle altre pareti, indubbiamente appartenenti a una fase preliminare di lavoro) difficilmente compatibili con l'ipotesi di una successiva stesura di pittura, che li avrebbe occultati o, quantomeno, ne avrebbe annacquato l'impatto. Inoltre la questione dell'autografia vinciana è messa in dubbio da alcune considerazioni oggettive, quali la mancata corrispondenza tra la pittura murale del Castello Sforzesco e almeno uno delle centinaia di disegni dell'ampio corpus grafico leonardesco, nonostante un secolo di studi specifici; così come l'evidente differenza di costruzione prospettica tra gli agglomerati pietrosi del *monocromo*, basata su blocchi liberamente giustapposti e le rigorose architetture albertiane sullo sfondo dell'*Adorazione dei Magi*, avvicinata all'opera di committenza sforzesca dopo il recente restauro per la compresenza di parti rifinite

con altre incomplete. Ma come giustificare la compresenza in Sala delle Asse di una pittura rifinita a monocromo sovrastata da un soffitto a colori? Proposte di interpretazione suggestiva come quella di Gantner, che ha parlato di “una connessione simbolico-concettuale, fra il pergolato, come ‘visione’ vitale del mondo naturale, e la ‘sezione’ geologica, come immagine della scaturigine di questa vita attraverso la trasformazione della materia e la corruzione della morte<sup>VII</sup>,” non spiegano i motivi che avrebbero portato l'artista ad adottare in contemporanea due tecniche esecutive così differenti, dal momento che gli interventi in corso hanno chiarito che la coloritura della parte superiore si interrompe repentinamente ad una certa altezza – probabilmente per l'abbandono del cantiere all'arrivo delle armate di Luigi XII nel settembre del 1499 – e dunque l'assenza del colore nella parte inferiore delle pareti sarebbe imputabile a questo evento di natura esterna.

La spiegazione andrà forse cercata in un tentativo di completamento della porzione del *monocromo* avvenuto in un momento successivo a quello del cantiere promosso da Ludovico il Moro, quando sul Castello Sforzesco già sveltavano vessilli stranieri e i rami fogliati del pergolato dipinto coprivano soltanto la volta e le lunette della Sala delle Asse; i francesi raggiunsero e cambiarono la quarta targa celebrativa del soffitto grazie alla probabile presenza del ponteggio, che negli anni successivi dovette essere smontato per rendere lo spazio funzionale al documentato uso cerimoniale.

Ma i primi anni del Cinquecento sono anni in cui Leonardo si trovava lontano da Milano e la scena pittorica era occupata dal genio eccentrico di Bramantino,

perfettamente a suo agio con i nuovi padroni del ducato e i loro sostenitori locali: per il 'Magno' Gian Giacomo Trivulzio, maresciallo di Francia, realizzò infatti (dal 1501) i cartoni per i celebri *Arazzi dei Mesi* e proprio in quel periodo esplose, soprattutto in opere come il *Trittico di San Michele* (del 1505, oggi alla Pinacoteca Ambrosiana), la “crisi leonardesca<sup>VIII</sup>” dell'artista. La profonda immersione del Suardi nell'opera del toscano e la sintonia tra i due è testimoniata dalla commissione voluta dal tesoriere generale del re di Francia (e duca di Milano) Antoine Turpin, che nel maggio 1503 chiese proprio a Bramantino di realizzare (o far realizzare) entro un anno una replica su tela, di grandi dimensioni, “ad similitudinem” dell'*Ultima Cena* delle Grazie<sup>IX</sup>.

L'artista venne individuato in quella circostanza come l'unico presente in città in grado di misurarsi e porsi in ideale continuità con l'arte leonardesca, che ben presto supererà per proporre un'interpretazione pittorica del tutto personale. Louis de Luxembourg, conte di Ligny, fu quasi certamente colui che, a cavallo tra Quattrocento e Cinquecento, chiamò Bramantino e la sua bottega nel Castello di Voghera: oltre alle affascinanti, frammentarie figure di *Muse*, il Suardi e il suo seguito realizzarono qui un florido paesaggio alberato, nel quale le piante appaiono abbarbicate su morbidi speroni di roccia, le cui forme a fungo sembrano interagire e plasmarsi attorno alle aperture reali presenti (**Tav. IV**)<sup>X</sup>.

Quest'ultimo elemento, apparentemente marginale, lo si ritrova – come è già stato rilevato<sup>XI</sup> – in due creazioni coeve dell'artista: dietro la Maddalena in ginocchio dell'affresco del *Noli me tangere* (strappato dalla chiesa milanese di Santa Maria del

Giardino e oggi alla Pinacoteca del Castello Sforzesco) e sul verso di un piccolo foglio del Kupferstichkabinett di Berlino, raffigurante un dettaglio roccioso forse ricollegabile proprio all'ariosa veduta del Castello di Voghera; ma ricorda soprattutto il modo 'organico' con cui sono malleate le sedimentazioni pietrose del *monocromo* che, evolvendosi come materia viva, occupano gli spazi e le profondità della parete, formando un'unica, grandiosa composizione naturalistica fatta di rocce, radici e ciuffi d'erba, che a fatica si incanala nei grossi, irregolari tronchi di gelso che salgono verso la volta addomesticandosi nelle evoluzioni dei rami e delle fronde sul soffitto.

È logico supporre che sia il giovane Bramantino a riprendere Leonardo, e non viceversa: un intervento del Suardi nel Castello Sforzesco, tra Quattrocento e Cinquecento, non è ricordato né dai documenti né da altre fonti, ma nemmeno l'*Argo* della Sala del Tesoro ha attestazioni certe; ma come non pensare alla porzione sinistra del *monocromo*, con quella sorta di canyon roccioso estremamente scorciato (**Tav. III**) rileggendo le parole di Testori scritte davanti a un capolavoro bramantiniano come il *San Giovanni a Patmos* della Collezione Borromeo? “Quando poi la ‘prospettiva’ cade nelle mani d’un genio alternativo o, forse, che è dir meglio avulso e alieno come fu il Bramantino, bene, il seguirla diventa impresa da trapezista: ché essa si fa lunare, splenetica, paranoica, atrabiliare... [...] ogni elemento d’ordine vien sovvertito da un non-tema o antitema prospettico che può solo definirsi pre-amletico. Malinconia, signori: malinconia. E i punti di fuga, allora, che posson fare se non salutarci? Qui tutto s’evert e s’inverte. Ciò che deve alzarsi,



s'abbassa; ciò che deve star sul fondo, si fa imminente; e lo scorciarsi del santo è ben più uno scorticarsi, chissà per quale mai malanno o trafittura del fegato o della mente...<sup>XII</sup>». E si confronti il modo di delinare – per mezzo di una pittura che sembra liquida, quasi colata sulla tavola – la tessitura scistosa degli ammassi lapidei appena visibili alle spalle del *Cristo risorto* Thyssen<sup>XIII</sup> (risalente a un decennio prima del *monocromo*, **Tav. V**) con alcuni dettagli della parte sinistra murale del Castello Sforzesco, ugualmente arditi e contorti, contraddistinti da angoli acutissimi e profili taglienti (**Tav. VI**).

Per questi motivi la composizione del *monocromo* ci pare l'opera più bramantiniana di Leonardo da Vinci, che però non sembra particolarmente risentire, nelle successive creazioni, di questo proficuo dialogo-scambio di prospettive artistiche.

---

<sup>I</sup> M. T. Fiorio, A. Lucchini, *Nella Sala delle Asse, sulle tracce di Leonardo*, in «Raccolta Vinciana», 32, 2007, pp. 101-140.

<sup>II</sup> Nel volume di recente uscita (*Leonardo da Vinci. La sala delle Asse del Castello Sforzesco. La diagnostica e il restauro del 'Monocromo'*, a cura di M. Palazzo, F. Tasso, Cinisello Balsamo (Milano) 2017) sono riassunti i precedenti storici, le vicende che hanno portato all'intervento, le metodologie adottate e i primi risultati delle analisi diagnostiche. Si rimanda ad esso e ai contributi specifici per tutti i successivi riferimenti al restauro della Sala delle Asse ancora in corso.

<sup>III</sup> Il dibattito sulla convivenza di livelli molto differenti di finitura ha a lungo coinvolto anche il ciclo di affreschi a tema cortese che Pisanello, probabilmente al principio degli anni Trenta del Quattrocento, realizzò nel Palazzo Ducale di Mantova. Particolarmente approfonditi sono i contributi in merito di A. Conti, *Frammenti di Mantova tardogotica*, in *Quaderno di studi in onore di G. A. Dell'Acqua*, Milano 1990, pp. 41-47 e L. Bellosi, *The chronology of Pisanello's Mantuan frescoes reconsidered*, in «The Burlington Magazine», CXXXIV, 1992, pp. 657-660.

<sup>IV</sup> Il primo ad approfondire il legame tra Leonardo, Bramante, Vitruvio e questo particolarissimo elemento architettonico è stato P. C. Marani, *Leonardo e le colonne ad tronchonos: tracce di un programma iconologico per Ludovico il Moro*, in «Raccolta Vinciana», fasc. XXI, 1982, pp. 103-120 (in part. pp. 109-120); M. Kemp, *Leonardo da Vinci. The marvellous works of nature and man*,

---

London 1981, (in part. pp. 152-212). Il tema è oggetto di riflessione e confronti, con rimandi bibliografici precedenti, anche nel capitolo II della presente tesi, a cui si rimanda.

<sup>V</sup> Colonne in pietra scolpita simulanti alberi dai rami mozzati sono presenti anche nel cortile di Palazzo Talenti da Fiorenza (vedasi in proposito il recente contributo, dalle conclusioni non del tutto convincenti ma con ampia bibliografia precedente, di M. J. Waters, *Palazzo Talenti da Fiorenza, Bramante's Canonica, and afterlife of Bramantesque architecture in Milan*, in «Arte Lombarda», nn. 176-177, 1/2, 2016, pp. 101-115); mentre l'unico esemplare del chiostro del Monastero di Santa Maria del Lentasio in Porta Romana (per il quale si rimanda a C. Fumagalli, D. Sant'Ambrogio, L. Beltrami, *Reminiscenze di Storia ed Arte nel Suburbio e nella Città di Milano. Parte Seconda: la Città*, Milano 1892, pp. 47-48, tavv. XXXVI-XXXVII; G. C. Bascapé, *I palazzi della vecchia Milano. Ambienti, scene, scorci di vita cittadina*, Milano 1945, p. 62), colpito da un bombardamento, è stata ritenuto fino ad oggi distrutto: ma documenti del dopoguerra presenti nella relativa pratica conservata presso l'Archivio della Soprintendenza per i Beni Architettonici e il Paesaggio di Milano (d'ora in poi SBAPMi, Cartella Milano-Casa in Corso Roma 36, antico Monastero, n. 1289 notifica 234) affermano invece che la colonna "alberata" si era salvata, assieme a parte del porticato (Relazione di Enzo Ferrari eseguita dopo un sopralluogo sul posto in data 2 febbraio 1944). Alcune lettere di un anno successive riferiscono che i proprietari dello stabile lesionato erano in procinto di demolirlo interamente, chiedendo la revoca del vincolo e la possibilità di rimuovere i frammenti del monastero rimasti. Il 6 novembre 1951 i fratelli Meroni scrivevano al parroco della Basilica di San Nazaro, don Ettore Ferrario, per offrirgli "gratuitamente quanto è stato recuperato dal Cortile Bramantesco dell'antico Monastero del Lentasio [...] perchè possa usarlo nella costruzione del portico che si affiancherà alla basilica. [...] Le accludiamo la nota degli elementi residuati che a suo tempo vennero traslati nel magazzino municipale della Rotonda". L'elenco allegato parla, tra gli altri, di nove "fusti grosse colonne del portico a piano terreno" senza però specificare se tra di essi era presente quello con i rami mozzati. Sono in corso ricerche per capire se tale elemento passò mai alla chiesa di San Nazaro o è rimasto dimenticato tra i materiali di vario genere stoccati nei depositi municipali.

<sup>VI</sup> M. Palazzo, *Il disegno preparatorio della pittura murale della Sala delle Asse. Alcune note sul suo rinvenimento a fine Ottocento*, in «Rassegna di Studi e di Notizie», XXXVII, 2014-2015, pp. 13-32; Eadem, *Il monocromo di Leonardo da Vinci nella Sala delle Asse. Vicende conservative e interpretazione*, in *Leonardo da Vinci. La sala delle Asse...cit.*, 2017, pp. 76-109. Sul tema dell'incompletezza dell'opera di Leonardo si rimanda a C. Frosinini, *Leonardo e il non-finito della sala delle Asse*, in *Leonardo da Vinci. La sala delle Asse...cit.*, 2017, pp. 56-65.

---

<sup>VII</sup> J. Gantner, *Les fragments récemment découverts d'une fresque de Léonard de Vinci au Château de Milan*, in «Gazette des Beaux-Arts», t. LIII, a. 101, 1959, pp. 27-34.

<sup>VIII</sup> G. Agosti, J. Stoppa, in *Bramantino a Milano*, a cura di G. Agosti, J. Stoppa, M. Tanzi, Milano 2012, pp. 164-179, n. 11 (in part. p. 176).

<sup>IX</sup> *Ibidem*; R. Cara, *Regesto dei documenti*, in *Bramantino a Milano* cit., 2012, pp. 298-340, in part. p. 305, n. 35. Per un affondo sul periodo e i suoi protagonisti si veda anche E. Rossetti, *Con la prospettiva di Bramantino. La società milanese e Bartolomeo Suardi (1480-1530)*, in *Bramantino. L'arte nuova del Rinascimento lombardo*, catalogo della mostra (Lugano, Museo Cantonale d'Arte, 28 settembre 2014 - 11 gennaio 2015), a cura di M. Natale, Milano 2014, pp. 42-79.

<sup>X</sup> G. Agosti, *Bramantino a Milano*, in *Bramantino a Milano* cit., 2012, pp. 20-79 (in part. pp. 41-49). Paiono disporsi attorno l'architettura della sottostante bocca del camino, oggi murato ma un tempo esistente, anche alcune porzioni rocciose del *monocromo* (cfr. M. Palazzo, *Studi sul monocromo nella Sala delle Asse e nuove scoperte sull'impostazione compositiva della decorazione di Leonardo da Vinci*, in *Leonardo da Vinci. Metodi e tecniche per la costruzione della conoscenza*, atti del convegno (Milano, Politecnico, 13-14 maggio 2015), a cura di P. C. Marani, R. Maffei, Busto Arsizio (Varese) 2016, pp. 123-132); un'idea sviluppata anche da Bernardino Luini, attorno al 1513-1514, nell'affresco con *Santa Caterina trasportata dagli angeli* nella cappella della Villa Rabia (detta la Pelucca) a Sesto San Giovanni, dove gli stipiti della porta sono avvolti da una concrezione rocciosa (**Tav. VII**): G. Agosti, J. Stoppa, in *Bernardino Luini e i suoi figli*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 10 aprile - 13 luglio 2014) a cura di G. Agosti e J. Stoppa, Milano 2014, pp. 102-135, nn. 13-19 (in part. p. 134, fig. 54); F. Alloggio, in *Bernardino Luini e i suoi figli. Itinerari*, a cura di G. Agosti, R. Sacchi, J. Stoppa, Milano 2014, pp. 210-216, n. 27 (in part. pp. 214-216, fig. 302). Lo stesso Giovanni Agosti mi segnala che anche a Mantova, nella celeberrima Sala dei Giganti, vi era un tempo un camino, poi murato ma ricordato ancora da Vasari, inglobato dalle pitture e regolarmente acceso, con effetti a dir poco spettacolari: “fece fare nella quadratura della cantonata una stanza tonda, acciocché i quattro cantoni venissero di maggior grossezza, et a quella stanza una volta tonda a uso di forno. Né avendo tal camera cantoni per il girar di quella, vi fece murare le porte e le finestre e 'l camino di pietre rustiche, lavorate e scantonate a caso, e sì dall'una all'altra scommesse, che dall'una banda verso terra ruinavano. Ciò fatto, si mise a dipignere per quella una storia, quando Giove fulmina i Giganti [...] et in questo luogo è posto, fra queste muraglie che rovinano, il camino della stanza, il quale mostra, quando vi si fa fuoco, che i Giganti ardono, per esservi dipinto Plutone che col suo carro tirato da cavagli secchi, et accompagnato dallr Furie infernali, si fugge nel centro: e così non si partendo Giulio, con questa invenzione del fuoco, dal proposito della storia, fa ornamento bellissimo al camino”: G. Vasari, *Le*

---

*Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti, nelle redazioni del 1550 e 1568*, a cura di P. Barocchi, R. Bettarini, V, Firenze 1984, pp. 70-72. Lo si può vedere con chiarezza in una stampa di fine Seicento del perugino Pietro Santi Bartoli (1615-1700), di cui si conserva un esemplare al Metropolitan Museum di New York (inv. 2012.136.135, **tav. VIII**).

<sup>XI</sup> Secondo Giovanni Agosti e Jacopo Stoppa (in *Bramantino a Milano* cit., 2012, pp. 124-131, n. 5 (in part. p. 130, figg. 22 e a p. 129)) l'abbozzo potrebbe proprio essere connesso con le pitture di Voghera. Il foglio è stato recentemente pubblicato anche da Francesca Rossi (in *Bramantino. L'arte nuova...cit.*, Milano 2014, pp. 164-167, nn. 20a-b, fig. a p. 167), più interessata in questa circostanza alla figura con turbante presente sul recto dell'opera.

<sup>XII</sup> G. Testori, *Leonardo, Zenale e l'aria di Milano*, in «Corriere della Sera», giovedì 16 dicembre 1982, p. 3.

<sup>XIII</sup> Per le vicende storiche, critiche e bibliografiche si rimanda alla scheda di M. Natale, in *Bramantino. L'arte nuova...cit.*, Milano 2014, pp. 106-111, n. 7 (in part. figg. 7-7a).





## **1- SUCCESSO DEL MOTIVO LEONARDESCO DELLA SALA DELLE ASSE DOPO L'INTERVENTO DI RESTAURO E RIPRISTINO DEL 1902**

### **1.1. Premesse e protagonisti di una riscoperta**

Il 10 maggio 1902 il sindaco Gaetano Negri inaugurava l'ultimo tassello del percorso museale del Museo Artistico Municipale milanese, aprendo al pubblico la Sala delle Asse di Leonardo da Vinci, al piano terra del Castello Sforzesco. Alla cerimonia era presente l'architetto Gaetano Moretti (direttore dell'Ufficio Regionale per la Conservazione dei Monumenti di Lombardia), che riconsegnò idealmente lo spazio al primo cittadino affiancato dall'avvocato Pietro Volpi, munifico sostenitore dell'impresa di restauro appena conclusa<sup>1</sup>. Al loro fianco Luca Beltrami (1854-1933), autentico regista dell'operazione di ripristino della stanza vinciana e dell'intero maniero<sup>2</sup> ed Ernesto Rusca (1864-1947), esecutore materiale della ridipintura delle sovrastanti volta e lunette.

---

Il presente capitolo si riallaccia (e approfondisce) a quanto anticipato sul tema dallo scrivente nel contributo divulgativo intitolato *Fortuna e diffusione novecentesca del motivo vinciano della Sala delle Asse del Castello Sforzesco di Milano*, in «Rassegna di Studi e di Notizie», XXXIX, 2017, pp. 13-33. Un primo tentativo di misurarsi con il tema (con risultati parziali ed estremamente discutibili) si deve a E. C. Kaplan, *La Sala delle Asse in the History of Taste*, M. A. thesis in Art History (rel. A. Boime, C. Klein), University of California, Los Angeles 1986.

<sup>1</sup> P. [Crocì?], *La Sala delle "Asse" nel Castello di Milano decorata da Leonardo da Vinci*, in «La Lettura. Rivista mensile del Corriere della Sera», fasc. 6, 1 giugno 1902, pp. 523-528.

<sup>2</sup> Per una puntuale cronistoria dei lavori di ricostruzione e restauro del complesso militare, corredata da numerose fotografie e rilievi architettonici, si veda L. Beltrami, G. Moretti, *Resoconto dei lavori di restauro eseguiti al Castello di Milano col contributo della sottoscrizione cittadina*, Milano

Soltanto agli occhi di pochi, attenti osservatori, il lavoro intrapreso fu (come in effetti è stato) una violenta opera di apposizione di nuovi strati di pittura al di sopra delle fragili “tracce” e degli isolati “frammenti” – termini che Beltrami impiega più volte nel suo testo descrittivo – dell'antica decorazione di età sforzesca. Buona parte di coloro che accorsero per l'inaugurazione rimasero infatti positivamente abbagliati da quell'inedito panorama pittorico, presentato come una creazione senza confronti di Leonardo: ma il luminoso azzurro del cielo di fondo, i rossi smaltati delle bacche di gelso-moro, la corposità delle grasse foglie e la sfavillante chiarezza delle corde dorate non erano altro che moderni prodotti del pennello di Rusca, pittore e decoratore neorinascimentale che, per ammissione dello stesso Beltrami, procedette nel lavoro “essendosi ritrovati sufficientemente indizi per ricomporre l'intero motivo della originaria decorazione”<sup>3</sup>.

L'artista era stato la terza scelta: prima di lui avevano declinato il celebre restauratore (e maestro di Rusca) Luigi Cavenaghi (1844-1918) – intento pochi anni dopo nell'altrettanto complessa impresa del consolidamento delle pitture dell'*Ultima Cena* – e Paul Müller Walde (1858-1931)<sup>4</sup>, studioso tedesco di Leonardo che, con grande spirito di iniziativa, aveva scoperto le pitture dell'*Argo* di Bramantino e della Sala delle Asse nel Castello Sforzesco appena passato alla Municipalità milanese (in

---

1898. In quell'occasione lo studioso presentò la monografia dedicata alla Sala delle Asse che aveva preparato nei mesi precedenti.

<sup>3</sup> L. Beltrami, *Leonardo da Vinci e la Sala delle “Asse” nel Castello Sforzesco*, Milano 1902, p. 29.

<sup>4</sup> Un primo affondo sulla figura del ricercatore si deve a Patrizia Costa, *The Sala delle Asse in the Sforza Castle in Milan*, Ph.D. thesis, University of Pittsburgh 2006, pp. 43-61.



data 25 ottobre 1893). Alla base dei rifiuti<sup>5</sup> vi era probabilmente l'estrema difficoltà dell'intervento:

Si trattava di scoprire, su di una superficie di oltre 400 metri quadrati, dalle ormai ben poche tracce, che ancora qua e là coloravano la volta della sala, il sistema ornamentale dell'affresco, che un giorno l'aveva abbellita. Quello che rimaneva era ben poco; eppure da quegli indizi [...] occorreva rifare, si noti bene, con la massima fedeltà, l'intero primario affresco<sup>6</sup>.

Cavenaghi era inoltre impegnato in quelli anni nella vasta campagna decorativa del Santuario di Santa Maria del Fonte a Caravaggio, giunto a quel tempo alla fase di abbellimento della navata centrale, poi terminata nel 1903 grazie a fidati aiutanti<sup>7</sup>: ciò non gli impedì di prestare comunque il suo apporto alla 'causa' del restauro di Sala delle Asse, dacché risulta che l'operazione fu “affidata a Ernesto Rusca sotto la

---

<sup>5</sup> I nomi dei due sono contenuti in una lettera dell'avvocato Giuseppe Di Lorenzo inviata al sindaco milanese nel 1952 (resa nota da C. Catturini, *La Sala delle Asse di Luca Beltrami: alcune novità documentarie sull'attività di Ernesto Rusca decoratore e restauratore, con qualche nota sull'allestimento di questo ambiente nella prima metà del Novecento*, in «Rassegna di Studi e di Notizie», XXXVI, 2013, pp. 63-76 (in part. pp. 68, 76, nota 33)) nell'ambito della causa indetta dalla vedova Rusca – Margherita Robecchi – contro il Comune di Milano, a suo dire reo di non aver saldato il compenso concordato con il defunto marito: Archivio Civico di Milano, Deledda, Educazione, fasc. 37,1957, Atto di citazione in giudizio del 10 novembre 1952, Relazione dell'avvocato Di Lorenzo.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> E. Lissoni, *"Il primo frescante di Lombardia"*, in *Luigi Cavenaghi e i maestri dei tempi antichi. Pittura, restauro e conservazione dei dipinti tra Ottocento e Novecento*, a cura di A. Civai, S. Muzzin, Caravaggio 2006, pp. 64-127 (in part. pp. 110-127).

direzione di Luigi Cavenaghi”<sup>8</sup>, nonostante il suo nome non compaia in nessun altro documento di cantiere<sup>9</sup>.

---

<sup>8</sup> Archivio di Stato di Roma, AA BB AA II° Versamento, II serie, busta 194, fasc. 2216, lettera di Gaetano Moretti al Ministero della Pubblica Istruzione rinvenuta da Anna Lucchini e pubblicata da M. T. Fiorio in Fiorio, Lucchini, *Nella Sala...cit.*, 2007, pp. 101-140 (in part. pp. 103-104, nota 6). La collaborazione è confermata dallo stesso Beltrami, che nella dedica del suo contributo monografico del 1902 afferma: “il pittore Ernesto Rusca [...] si assunse l'arduo compito di ripristinare la decorazione, al quale lavoro fu largo di consiglio il Prof. Luigi Cavenaghi, Direttore della Scuola d'Arte applicata, che ha sede nel Castello”. Cfr. Beltrami, *Leonardo da Vinci...cit.*, 1902, p. 7.

<sup>9</sup> Condivisibili sono dunque i dubbi sollevati da Costantino Baroni, che spinge a chiederci se un concreto coinvolgimento del maestro sia mai andato oltre la benevola approvazione del progetto: “Rusca [...] era assistito, dicesi, dai consigli di Luigi Cavenaghi: per verità un nome assai affidante nel campo del restauro. Ma saran stati seguiti?”. C. Baroni, *Tracce pittoriche leonardesche recuperate al Castello Sforzesco di Milano*, in «Istituto Lombardo di Scienze e Lettere. Rendiconti», vol. LXXXVIII, fasc. I-II, (1955), pp. 21-32 (in part. p. 26).

## 1.2 I ritrovamenti di Müller Walde

Ad essere interpellato a inizio Novecento era stato anche Müller Walde, un leonardista che si trovava a Milano sin dal 1890 per studiare il periodo meneghino del grande maestro in vista della pubblicazione di un volume monografico. Pur non essendo un tecnico specializzato, il tedesco riuscì ad accedere all'interno del malmesso castello-caserma e ad eseguire saggi esplorativi sulle pareti di diverse stanze<sup>10</sup>, adibite fino a qualche mese prima a stalle, magazzini e alloggi di soldati. Tale privilegio gli fu concesso dall'Ufficio regionale per la Conservazione dei Monumenti di Lombardia (il cui direttore era Beltrami stesso, intenzionato a sua volta ad individuare le decorazioni esistenti nell'edificio: **figg. 1-2**)<sup>11</sup> anche perché il

---

<sup>10</sup> Sugli interventi documentati di Müller Walde si veda Costa, *The Sala...*cit., 2006, pp. 45-52; C. Catturini, *La Sala delle Asse di Luca Beltrami: alcuni riscontri documentari dalle commissioni di Ludovico Maria Sforza ai restauri novecenteschi*, in *Luca Beltrami 1854-1933. Storia arte e architettura*, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, 27 maggio - 29 giugno 2014), Cinisello Balsamo (Milano) 2014, pp. 210-219 (in part. pp. 212-214, 218, nota 10).

<sup>11</sup> Già nel maggio 1884 l'architetto aveva ottenuto un permesso che gli consentiva di accedere al Castello Sforzesco nonostante lo *status* di area militare: ma le sue attenzioni si erano inizialmente concentrate sulla struttura architettonica con l'obiettivo di salvare il grande e fatiscente complesso dalla paventata demolizione. “Il Signor Architetto Cavaliere [...] è autorizzato a visitare permanentemente la Caserma Castello onde eseguirvi dei rilievi per incarico avuto dal governo”. Lettera su carta intestata del Comando della Divisione Militare di Milano firmata dal tenente generale comandante Giuseppe Dezza. Biblioteca d'Arte del Castello Sforzesco di Milano, Raccolta Luca Beltrami, C III, 24. Si accenna alla compresenza dei due ricercatori in L. Beltrami, *Relazione annuale dell'Ufficio Regionale per la conservazione dei Monumenti in Lombardia. Secondo anno finanziario: 1893-94*, in «Archivio Storico Lombardo», fasc. III, a. XXI, 30 settembre 1894, pp. 207-264 (in part. p. 223): “Prima ancora che il Castello fosse interamente abbandonato dall'Autorità militare, l'Ufficio ottenne di poter compiere una serie di scandagli e ricerche nell'interno del vasto fabbricato, specialmente dal punto di vista di constatare l'entità degli avanzi delle decorazioni pittoriche che adornavano gli appartamenti ducali, e di cui i documenti fanno frequente menzione.

ricercatore propose, in cambio di una parziale esclusiva sulla pubblicazione di quanto rivenuto, di finanziare la propria campagna, avviata attorno alla fine del 1893<sup>12</sup>.

Nei mesi successivi, mentre la Ghirlanda esterna saltava sotto i colpi delle mine e iniziavano i lavori di ricostruzione del Torrione est e della Torre di Bona (**figg. 3-4**), Müller Walde scopriva nel castello, sotto svariati strati di intonaco, alcune tra le più importanti testimonianze artistiche sopravvissute: prima le pitture a fondo oro della Cappella Ducale, già parzialmente visibili tra le cadute d'intonaco<sup>13</sup>; poi i decori

---

L'ufficio fu indotto a sollecitare tale lavoro di constatazione, sia per avere norma nel concedere la occupazione delle sale per la Esposizione, sia per approfittare dell'opera del sig. Dott. Paul Müller-Walde, che da tre anni si trovava a Milano a compiere gli studi su Leonardo da Vinci, ed attendeva di poter rintracciare i dipinti eseguiti da Leonardo nel Castello, nell'ultimo decennio del 1400, per ordine di Lodovico il Moro”.

<sup>12</sup> G. Carotti, *Corriere di Lombardia*, in «L'Arte», I, 1898, pp. 40-51 (in part. p. 40).

<sup>13</sup> In tal proposito Girolamo Luigi Calvi (*Notizie dei principali professori di belle arti che fiorirono in Milano durante il governo de' Visconti e degli Sforza*, III, Milano 1869, p. 36, nota 2) affermava che “pitture di Leonardo [...] forse furono distrutte nel 1499, come asserì l'Arluno, ma forse ancora sussistono, sotto la copertura di calce e di gesso che le imbiancarono, e la muffa ed il fumo delle stalle, in cui furono ridotte, come quelle fatte pochi anni prima da Galeazzo Maria, che noi facendovi levar quella crosta, trassimo in parte inutilmente in luce molti anni sono, e dove nel mezzo della volta traspare ancora un angiolino”. Interessante è anche il contenuto della nota a piè di pagina, in cui si denuncia che “né il Governo d'allora, né l'Accademia di Belle Arti se ne occuparono”. I primi ad essere riscoperti erano stati, negli anni Sessanta dell'Ottocento, angeli e santi della Cappella Ducale. Calvi, *Notizie dei principali professori di belle arti...cit.*, II, Milano 1869, pp. 248-249: “Non ostante noi stessi già un tempo aggirandoci per quelle ampie stalle di cavalli nelle quali ci pareva poter essere state ridotte le sale delle residenza ducale, in traccia di qualche avanzo dell'antica magnificenza, ci venne fatto di scorgere, dalla patina formata sulle pareti dalle imbiancature e dal tempo, come vi trasparissero grandi macchie in forma di figura umana; però trovata quella crosta mal ferma per la superficie levigata cui pareva attac[c]arsi, la fecimo facilmente da persona pratica staccare, così che ben presto ne apparve intera la figura di un S.

---

Antonio abate, su fondo azzurro impresso leggermente a stelle, ed alquanto screziato d'oro, a perfetta imitazione del lapislazzuli. La figura era dello stile che si diceva leonardesco e bella. Quando vi ritornammo, dove apparivano l'altre macchie, a imitazione di quanto si era fatto ma senza i debiti riguardi era stata tolta la incrostatura; le altre pitture scoperte mostravansi d'altra maniera; e già la eguale distribuzione delle figure, alcune sagome rimaste delle cornici ed una piccola gloria di angeli trasparente nella volta indicavano quelle pareti aver appartenute alla cappella ducale. (nota 1: "Questa s'avvicinava tanto alla maniera di Leonardo da Vinci che per le relazioni che si esagerarono essere fra lui e lo Zenale in tempo che non erasi ancor prodotto alcun discepolo del Vinci, allora incliniamo a credere a niuno più facilmente quella figura potesse appartenere che allo Zenale"). Il "breve quanto illuminante articolo di Girolamo Calvi" (*S. Antonio Abate di Bernardino Zenale a fresco, nell'antico castello di Milano*, in «L'ape italiana delle belle arti», IV, 1838, pp. 53-54) è menzionato da L. Basso, *Traccia per una ricostruzione delle pitture scomparse nel Castello Sforzesco*, in *Il Castello Sforzesco di Milano*, a cura di M. T. Fiorio, Milano 2005, pp. 268-297 (in part. pp. 269, 289, nota 4) e si è a lungo pensato fosse il primo riferimento bibliografico alludente alla riscoperta degli affreschi del Castello Sforzesco. In realtà esiste un breve affondo di Ignazio Cantù, risalente al 1836, che annuncia già a quella data i ritrovamenti di Calvi, auspicando la loro messa in sicurezza così da poterli rendere visibili al pubblico: "i Visconti per ornare questa capitale vi chiamarono i più valenti artisti cominciando da Giotto sino a Leonardo. Vien quindi naturale, che impiegassero questi pennelli a decoro anche del palazzo di Porta Giovia da loro eretto e per qualche tempo loro residenza. Ebbene, questa induzione invogliò il colto e studioso sig. Gerolamo Calvi [...] ad esaminare minutamente quella parte del Castello ove evidentemente appare che già si trovasse il ducale palazzo. Infatti nel lungo locale da molt'anni destinato in istalla alla cavalleria ed annesso ad alcuni saloni di mirabile costruzione, vide trasparire fra una screpolatura di calce una parete colorata, che, dal medesimo signor Calvi sgombrata dall'intonaco, conseguenza della ripetuta imbiancatura, notò due quasi intere figure. Per allora egli si ristette al proseguire nella sua scoperta, ma subentrarono a continuare l'opera da lui cominciata i militari, che tratti da voglia di vedere il rimanente, scopersero le altre pitture della parete. Quanto piaccia a V. S. vederle vi scorgerà diversi Santi coloriti in campo a rosoni in piccolo bassorilievo, dipinto in azzurro a vene d'oro; ad imitazione de' lapislazzoli. [...] Ma non è facile indurre chi sia l'autore di tali dipinti a fresco. [...] Nulladimeno possiamo asserire, che si accostano più presso alla maniera dello Zenale". I. Cantù, *Appendice*, in «Gazzetta Privilegiata di Milano», n. 100, 9 aprile 1836, [p. 1].

cinquecenteschi di quella che si pensava essere la leonardesca Saletta Negra (in realtà l'odierna Sala V<sup>14</sup>: **figg. 5-6**); quindi il grandioso *Argo* di Bramantino della Sala del Tesoro<sup>15</sup> e, infine, gli intrecci vegetali della Sala delle Asse<sup>16</sup>.

---

<sup>14</sup> Recenti ritrovamenti documentari hanno consentito di riferire con certezza le figure angeliche e i decori floreali dipinti – riemersi sotto gli scialbi nel novembre 1893 (Beltrami, *Relazione annuale...cit.*, 1893-1894, p. 223) – a un intervento di Callisto Piazza del 1534 (cfr. F. M. Giani, *Manierismi nel Santuario di Santa Maria presso San Celso a Milano*, tesi di dottorato (relatore G. Agosti), Università degli Studi di Milano, Facoltà di Lettere e Filosofia, a. a. 2016-2017, p. 408), che Beltrami e Müller Walde ritenevano invece essere ascrivibile alla scuola di Leonardo. Diversa l'opinione di Francesco Malaguzzi Valeri (*La corte di Lodovico il Moro. Bramante e Leonardo da Vinci*, II, Milano 1915, p. 562, fig. 628), che per primo propose con prudenza l'attribuzione a Callisto Piazza, anche stando all'opinione di Wilhelm Suida (*Leonardo e i leonardeschi* [1929], a cura di M. T. Fiorio, Vicenza 2001, p. 155, nota 25): “gli otto punti in volo scoperti da Müller Walde sono, a giudizio concorde di tutti gli studiosi, prodotti di epoca posteriore. Frizzoni ha pensato in proposito a Callisto da Lodi”. Per un'accurata contestualizzazione della commissione, all'interno del clima di parziale ammodernamento del Castello Sforzesco sotto Francesco II, si rimanda a R. Sacchi, *Il disegno incompiuto. La politica artistica di Francesco II e di Massimiliano Stampa*, I, Milano 2005, pp. 297-98 che, pur riportando la nota di Suida, rigettava la proposta attributiva in favore di Bernardino Gatti. Per le immagini e un'analisi delle opere, successivamente strappate e oggi nei depositi della Pinacoteca del Castello Sforzesco: N. Righi, in *Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco. Pinacoteca*, I, Milano 1997, pp. 354-358, nn. 246-251; F. Cavalieri, in *Museo d'Arte...cit.*, II, Milano 1999, pp. 251-252, nn. 439-440; pp. 317-318, fig. 15-17.

<sup>15</sup> Per un'attenta ricostruzione delle vicende relative all'intervento nella Sala del Tesoro si rimanda a G. Agosti, J. Stoppa, in *Bramantino a Milano cit.*, 2012, pp. 110-121 (in part. pp. 110, 111-114).

<sup>16</sup> I ponteggi, in quella che fino a pochi anni prima era adibita ad infermeria dei cavalli dell'esercito, furono allestiti tra il 15 e il 21 ottobre 1893: Catturini, *La Sala delle Asse...cit.*, 2014, pp. 213, 218, nota 10. Delle prime pitture recuperate parla anche Basso, *Traccia per una ricostruzione...cit.*, 2005, pp. 268-297. Beltrami allude anche alla Sala delle Asse quando, in un contributo mai pubblicato risalente al 1912, menziona (a proposito del Castello Sforzesco prima dei restauri) “una serie di locali poco illuminati da finestre sformate e senza serramenti, dal pavimento ad acciottolato tutto sconnesso, dalle pareti sforacchiate per lo strappo delle mangiatoie dei cavalli e delle divisioni dei posteggi”: L. Beltrami, *La sistemazione dei musei nel Castello Sforzesco nel ventennio 1892-1911*, [p. 6], in Biblioteca d'Arte del Castello Sforzesco di Milano, Fondo Beltrami, B II, 69.

Ma il tedesco – a cui forse si pensò anche come riconoscimento del suo ruolo di primo scopritore del capolavoro – non aveva i mezzi e la preparazione di un restauratore per dedicarsi all'intera impresa<sup>17</sup>: sappiamo, ad esempio, che il descialbo del gigante dipinto da Bramantino avvenne “tutto a punta di lama di temperino<sup>18</sup>” e con le medesime modalità dovette intervenire sulla volta della stanza leonardesca, arrampicandosi su improvvisati ponteggi lignei e intervenendo con strumenti di fortuna<sup>19</sup>. Se a questi dati aggiungiamo il fatto che Müller Walde fu colpito in quel periodo da gravi problemi economici e psichici (sfociati nella personale convinzione di essere vittima di torti e atti persecutori che lo condurranno al ricovero in un istituto psichiatrico, dove rimase sino alla morte)<sup>20</sup>, si può ben

---

<sup>17</sup> Anche se, come si vedrà in seguito, fu proprio Müller Walde a individuare e a far comprare un fissativo professionale di fabbricazione inglese per consolidare le pitture della Sala delle Asse: una scelta che tradisce una certa dimestichezza e familiarità con il mondo del restauro.

<sup>18</sup> G. Carotti, *Le opere di Leonardo, Bramante e Raffaello*, Milano 1905, p. 162, nota 1; cit. in Agosti, Stoppa, *Bartolomeo Suardi...cit.*, 2012, p. 110. L'autore della testimonianza ebbe inoltre libero accesso all'opera: “Quando il D.r Müller Walde stava terminando il suo lavoro di scrostamento completo dell'intonaco che ricopriva questa grande pittura [...] fu tanto gentile e buon amico da permettermi di vederla. Così ho potuto salire sul ponte e studiarla minutamente da cima in fondo”.

<sup>19</sup> “Fu solo alla fine dell'aprile 1901 che, scomposti i ponti di servizio innalzati fin dal 1893 per compiere semplicemente delle indagini alla volta, e rifatte le impalcature più appropriate al lavoro da eseguire, si poté, con maggiore agio e metodo, riprendere l'opera della ricerca delle traccie originarie”: Beltrami, *Leonardo...cit.*, 1902, p. 44.

<sup>20</sup> Per un sintetico profilo biografico sul personaggio, ancora da riscoprire e comprendere, si veda C. Catturini, *La decorazione della Camera dei Moroni nel Castello Sforzesco di Milano. Da Leonardo al restauro del 1956*, tesi di laurea (relatore R. Sacchi), Università degli Studi di Milano, Facoltà di Lettere e Filosofia, a. a. 2013-2014.

comprendere perchè non si sia dedicato al lungo e difficile ripristino di Sala delle Asse. A quel punto, come vedremo, venne coinvolto Ernesto Rusca (**figg. 7-8**).

Le odierne indagini diagnostiche sulle pellicole pittoriche hanno confermato l'ipotesi che il maestro, oltre a non aver concluso l'opera, abbia adottato (come già nel Cenacolo) una soluzione pittorica sperimentale a secco, in luogo del più tradizionale e duraturo affresco. La decorazione incompiuta potrebbe, per tale motivo, aver subito – già nel periodo immediatamente successivo al 1498 – un'azione di deperimento ascrivibile a tale tecnica, affrontando un ulteriore, violentissimo trauma nel momento del descialbo tardo-ottocentesco: l'operazione, oggi realizzata da restauratori iperspecializzati con martelline, bisturi e lenti d'ingrandimento in tempi di lavoro estremamente lunghi, venne compiuta in diversi momenti (1894, 1897 e 1901) dalla Società Cooperativa Muratori<sup>21</sup>, che rimosse le intonacature con modi e metodi poco rispettosi.

Illuminazione e fotografie eseguite a luce radente consentono oggi di rilevare, in numerosissimi punti della superficie policroma, i violenti segni lasciati dagli operai nel corso di quell'intervento affidato ad una ditta edile. Tale situazione può forse in parte giustificare l'atteggiamento di Beltrami del 1901, che dopo aver lodato anni prima la straordinaria scoperta dell'opera leonardesca, optò per ricoprirla totalmente con la multicolore reinvenzione di Rusca. Nel 1894, quando l'ambiente era ancora indicato con il nome di *Sala della Torre*, lo studioso ne parlava come

---

<sup>21</sup> Catturini, *La Sala delle Asse...*cit., 2014, pp. 213, 219, note 13-16; Palazzo, *Il disegno preparatorio...*cit., 2014-2015, pp. 27-28, 32, nota 29.



[...] una delle sale alla cui decorazione, secondo le indicazioni dei documenti riportati, attese Leonardo: le indagini alla grande volta impostata a lunette hanno messo in rilievo il concetto originario della decorazione, consistente in un grande motivo di intrecci di corde che, partendo dalla imposta, si vanno annodando verso la parte più alta della volta, dove a guisa di serraglia venne dipinto uno stemma ducale circondato da una corona: il fondo della volta era tutto dipinto, con una finitezza veramente eccezionale, in modo da rappresentare, cogli intrecci già accennati, un pergolato di rose. Nei pennacchi della volta, fra una lunetta e l'altra dell'imposta, stavano grandiose targhe a fondo bianco, recanti iscrizioni in oro. Le indagini dovettero per ora limitarsi particolarmente ad una di queste targhe, quella del pennacchio mediano, nella parete a nord est, nella quale si poterono raccogliere ancora, non senza difficoltà, alcune tracce dell'iscrizione<sup>22</sup>.

E nel settembre 1894 lo stesso Beltrami – in merito ai primi lavori promossi in Castello per consentire lo svolgimento delle Esposizioni Riunite – aggiungeva:

Prima ancora che il Castello fosse interamente abbandonato dall'Autorità militare, l'Ufficio [Regionale per la conservazione dei monumenti in Lombardia] ottenne di poter compiere una serie di scandagli e di ricerche nell'interno del vasto fabbricato, specialmente dal punto di vista di constatare l'entità degli avanzi delle decorazioni pittoriche che adornavano gli appartamenti ducali, e di cui i documenti fanno frequente menzione. L'Ufficio fu indotto a sollecitare tale lavoro di constatazione, sia per avere norma nel concedere la occupazione delle sale per la Esposizione, sia per approfittare dell'opera del sig. Dott. Paul Müller Walde, che da tre anni si trovava in Milano a compiere gli studi su Leonardo da Vinci, ed attendeva di poter rintracciare i dipinti eseguiti da Leonardo nel Castello<sup>23</sup>.

---

<sup>22</sup> L. Beltrami, *Il Castello di Milano sotto il Dominio dei Visconti e degli Sforza MCCCLXVIII-MDXXXV*, Milano 1894, pp. 696-697.

<sup>23</sup> Beltrami, *Relazione annuale...cit.*, 1894, p. 219.

È inoltre interessante notare come l'architetto, che riserva meno di dieci righe alla notizia riguardante la Sala della Torre, decida di dedicare parecchio spazio a descrivere i ritrovamenti pittorici della Cappella Ducale e della cosiddetta Saletta Negra, qui illustrate per la prima volta con due fotografie. La descrizione della composizione vinciana ricalca in buona parte quella già pubblicata sul precedente volume, anche se sparisce il riferimento – per noi incomprensibile – al “pergolato di rose”:

Di questa sala, in cui secondo i documenti lavorò Leonardo, si è ritrovato il motivo della decorazione della volta, costituito da un intreccio di corde che, partendo dalle imposte delle lunette si vanno annodando verso la parte più alta della volta; il fondo è dipinto con finitezza eccezionale, in modo da rappresentare, assieme agli intrecci, un pergolato di rose. Nei pennacchi della volta si poterono identificare delle grandi targhe a fondo bianco, con iscrizioni in oro<sup>24</sup>.

Altre informazioni si ricavano da una lettera che l'architetto inviò a Carlo Ermes Visconti il 28 novembre 1894, in cui racconta:

Fui oggi in Castello dove vidi il Müller nella Sala della Torre che ha trovato il principio della decorazione della volta, costituito da grossi tronchi d'albero. Egli mi accennò che per conservare la

---

<sup>24</sup> *Ibidem*, pp. 222-223

decorazione occorre molto fissativo, lasciandomi capire che la spesa sarebbe di qualche centinaio di lire per tutta la sala: mi accennò pure alle spese già incontrate da lui pel Castello<sup>25</sup>.

L'attenzione, già a quel tempo, si concentrò sulle tracce emerse sul soffitto descialbato, ricondotte a una composizione arborea con sviluppo organico che, impreziosita dalla presenza di cordami intrecciati, targhe e stemma Sforza-d'Este, occupava l'intera volta scendendo fino all'altezza dell'imposta delle lunette. L'urgenza di fissare tali precari ritrovamenti conferma il timore della loro estrema fragilità: un mese più tardi era Müller Walde stesso a segnalare a Beltrami di aver “trovato dopo lunghe ricerche un eccellente fissativo<sup>26</sup>” da impiegarsi in diversi punti delle superfici dipinte rinvenute nel Castello.

Non va però scordato che l'architetto italiano e lo studioso tedesco non concentrarono i loro sforzi sul solo intervento in Sala della Torre, conducendolo in parallelo agli altri; Müller Walde, in particolare, dimostrò grande interesse verso le pitture dell'odierna Sala V, che voleva assolutamente pubblicare per primo come

---

<sup>25</sup> M. M. Grisoni, *Dall'epistolario di Carlo Ermes Visconti, note su vicende di monumenti milanesi* in «Istituto Lombardo. Rendiconti. Classe di Scienze Matematiche e Naturali», vol. 148, 2014, pp. 51- 94 (in part. pp. 93-94, doc. n. 34, fig. 1).

<sup>26</sup> La lettera, risalente al 1 gennaio 1895, diede il via ad una breve corrispondenza tra l'Ufficio Regionale e la ditta britannica Reeves & Sons, che si concluse con l'acquisto di 51 litri del prodotto; missive e documentazione sono state pubblicate da Costa, *The Sala...cit.*, 2006, pp. 51, 234-237. Per una riflessione sull'abbondante uso di questo prodotto si veda Palazzo, *Il disegno preparatorio...cit.*, 2014-2015, pp. 20-22, fig. 7; Eadem, *Il monocromo di Leonardo da Vinci...cit.*, 2017, pp. 76-109 (in part. p. 92, fig. 17).

creazione leonardesca<sup>27</sup>. Nel frattempo l'accesso al cantiere era stato vietato a chiunque; e la cittadinanza, che grazie alle Esposizioni Riunite poté finalmente

---

<sup>27</sup> Le poche lettere note di Müller Walde sono conservate presso il Zentralarchiv der Staatlichen Museen di Berlino, Preußischer Kulturbesitz, IV/NL Bode 3809, dove Patrizia Costa (*The Sala...cit.*, 2006, pp. 49, 191, nota 42) ha avuto modo di vederle e in parte analizzarle. Nel 2015 l'intero corpus è stato consultato e riprodotto digitalmente da Carlo Catturini su incarico della Direzione Musei del Castello Sforzesco, che in seguito ha fatto tradurre le missive agli allievi della Civica Scuola Interpreti e Traduttori - Fondazione Milano. Alcune di esse (lettere 28-32) risalgono ai primi mesi del 1894 e, tra le righe, traspare un insistito interesse per gli affreschi della Sala V, da lui ritenute la sua scoperta più clamorosa assieme all'*Argo*. Il 18 aprile 1894 (lettera 32) il tedesco confidava al suo interlocutore (lo storico dell'arte Wilhelm von Bode, a quel tempo direttore della Gemäldegalerie di Berlino): “Giorno dopo giorno ho atteso da parte sua alcune righe da cui poter desumere quale consiglio avrebbe potuto darmi in merito alla pubblicazione de “Saletta negra” ecc., e se le fotografie dei puttini [che adornavano la volta della Sala V] e del nodo [non del soffitto di Sala delle Asse ma quello delle incisioni dell’Ambrosiana, come si deduce da una lettera pubblicata in Costa, *The Sala...cit.*, 2006, p. 230], si trovano ancora a Berlino. La prego di giustificare queste domande considerando le circostanze, poiché mi trovo in una situazione veramente disperata: non so quale sarà il mio prossimo futuro; l’unico passo che mi rimarrebbe da compiere, nel caso lei non sappia più cosa fare e a Milano non si possa dare ancora tutto per perduto, e che mi aiuterebbe a rialzarmi, sarebbe vendere le fotografie dei puttini; sono io, prima di tutto, ad avere l’unico diritto per la loro pubblicazione: queste fotografie, gli unici esemplari che potrei mostrare, tuttavia non le ho ancora riavute e il pensiero che le medesime possano andare perdute durante il trasporto non mi dà requie. Senza le fotografie [...] non posso produrre alcun manoscritto e organizzarne la stampa, quando saprò di sicuro di avere o no la possibilità di realizzare appieno il progetto generale della nuova pubblicazione (Leonardo al Castello di Milano, Pavia e Vigevano). Se non riuscissi a trovare a breve un editore per l’intera pubblicazione, mi vedrò costretto a vendere a qualche commerciante d’arte soltanto le fotografie corredate da qualche parola così da avere per le mani un po’ di spiccioli e andare via da Monaco, dove peraltro non ho nemmeno a disposizione il materiale libresco più indispensabile”.

entrare in castello, non ebbe alcun modo di sbirciare ciò che accadeva in Sala delle Asse e nella presunta Saletta Negra<sup>28</sup>.

Lo stato di conservazione e l'entità dei ritrovamenti in Sala delle Asse risultano fondamentali per valutare l'originaria composizione leonardesca e l'intervento di restauro-integrazione promosso a inizio Novecento: ma un'analisi oggettiva risulta fortemente condizionata dall'impossibilità di avere un punto di vista neutro rispetto a quello di Beltrami che, assieme a Müller Walde e a pochi, fidati collaboratori (come Cavenaghi e gli architetti Moretti, Raineri Arcaini e Luigi Perrone e l'ingegner Angelo Povia, assieme all'assistente Damiano Colombo<sup>29</sup>), sembra essere l'unico ad aver potuto visionare le porzioni di pittura originaria.

---

<sup>28</sup> Tale situazione era deplorata da un giornalista dell'epoca: "Adesso, gli affreschi [di Leonardo scoperti da Müller Walde] sono gelosamente custoditi sotto chiave, e al pubblico sarà vietato di ammirarli". Renato, *Le Esposizioni Riunite a Milano*, in «L'Illustrazione Italiana», n. 18, a. XXI, 6 maggio 1894, p. 274. Per una panoramica della manifestazione si veda *Milano 1894. Le Esposizioni Riunite*, a cura di R. Pavoni, O. Selvafolta, Milano 1994. Lo svolgimento in castello fu una delle cause che ritardò i lavori di restauro delle sale. Lo stesso Beltrami, parlando dell'intervento in Cappella Ducale del 1913, ricordava che le operazioni di risanamento furono interrotte "sia per le condizioni infelici dell'intonaco tuttora imbevuto delle emanazioni di scuderia, sia per la interruzione recata alle sue ricerche, dall'Esposizione del 1894, che invase cortile e sala del Castello". L. Beltrami, *I lavori del Castello Sforzesco dall'autunno 1912 all'autunno 1913. Relazione del Conservatore*, Milano 1913, p. 10.

<sup>29</sup> Tutti i professionisti in questione sono menzionati come partecipanti a vario titolo nell'intervento dallo stesso Beltrami (*Leonardo...cit.*, 1902, p. 7). Gli unici studiosi slegati dalle vicende del cantiere ad esservi ammessi pare siano stati Alfredo Melani ("io vidi la sala delle Asse avanti d'essere rifatta e pensavo che i consiglieri d'arte del Castello e il pittore Ernesto Rusca esecutore, ci avrebbero dato qualche cosa di meglio": A. Melani, *L'ornamento nell'architettura. Ornamento scolpito - ornamento dipinto - ornamento nei suoi assenti*, Milano 1927, p. 537) e Gustavo Frizzoni anche se, curiosamente, quest'ultimo non ne parlò in nessuno dei suoi contributi. La sua impressione ("le poche tracce intatte della originale decorazione floreale della gran sala [...])

In prevedibile mancanza di documentazione di cantiere, l'altra questione più dolente – allo stato odierno della ricerca – riguarda la totale assenza di immagini fotografiche della volta e delle pareti scattate in un periodo precedente a quello della ridipintura di Rusca. Tutte le ricerche promosse in questa direzione da numerosi studiosi hanno dato esiti negativi<sup>30</sup>, tanto da far supporre che gli scatti siano andati perduti o addirittura mai eseguiti per ragioni di riservatezza.

In considerazione di quanto Beltrami ritenesse importante il mezzo fotografico per immortalare scoperte e interventi promossi in Castello, quest'ultima ipotesi ci sembra poco plausibile: è indubbio che anche di altre porzioni pesantemente ricostruite del complesso non possediamo scatti precedenti ai restauri, ma di fronte all'entusiasmo per la scoperta dei lacerti vinciani che traspare dalle pagine a firma dall'architetto non comprendiamo perché costui avrebbe deliberatamente rinunciato – nell'arco di quasi un decennio (1893-1901) – a fotografare un inedito capolavoro

---

[risultava,] per spontaneità e vivacità di fattura, [...] veramente affine a quella dei festoni che circondan gli stemmi ducali nel Refettorio delle Grazie”) è infatti riportata da Malaguzzi Valeri (*La corte di Lodovico il Moro...cit.*, II, 1915, p. 562; ricordato in G. Fumagalli, *Leonardo: ieri e oggi. Nota sull'esoterismo di Leonardo*, in *Leonardo. Saggi e ricerche*, Roma 1954, p. 413 e da M. T. Fiorio in Fiorio, Lucchini, *Nella Sala...cit.*, 2007, pp. 106, 108, nota 12.

<sup>30</sup> Come sottolineato in Costa, *The Sala...cit.*, 2006, pp. 19-20; M. T. Fiorio, *"Tutto mi piace": Leonardo e il castello*, in *Il Castello Sforzesco cit.*, 2005, pp. 162-179 (in part. pp. 173-174). La campagna d'indagine più recente è stata condotta tra il 2016 e il 2017 presso il Civico Archivio Fotografico (per iniziativa della direzione dei Musei Civici del Castello Sforzesco e con la supervisione tecnica e scientifica della conservatrice responsabile Silvia Paoli) da Giacomo Giordano e Marta Scandiani, collaboratori dell'istituto. Purtroppo, anche in questo caso, non è stato possibile rintracciare immagini della Sala delle Asse risalenti a un periodo anteriore al 1902.

di Leonardo che, viste le precarie condizioni conservative, si sarebbe potuto perdere per sempre.

Dei contemporanei ritrovamenti di Müller Walde, ugualmente a rischio di deperimento, esistono nel Civico Archivio Fotografico milanese alcune rare istantanee che sembrano ascrivibili alle prime fasi del descialbo: una stampa fotografica (**fig. 5**), riferibile alla volta della Cappella Ducale, mostra un'impalcatura lignea sulla quale poggia una scala a pioli, che conduce al livello più alto del ponteggio. Sul fondo si vede la parete dipinta ancora semi-occultata dall'intonaco, in parte caduto con il tempo e in parte eliminato artificialmente (ad esempio attorno agli angioletti, che sembrano sagomine bianche ritagliate e incollate); di grande interesse documentario è pure una lastra che ha per soggetto uno scorcio del soffitto della Sala V (**fig. 6**), con gli amorini ancora assediati da ampi isolotti di scialbo<sup>31</sup>. Entrambe le immagini non sembrano eseguite da un professionista ma 'rubate' dal cantiere, certamente da qualcuno coinvolto in prima linea. Possibile che nessuno abbia sentito il medesimo impulso al cospetto delle preziose tracce di Sala delle Asse?

La frenesia di pubblicare per primo riproduzioni fotografiche delle inedite scoperte artistiche è ben illustrata dal serrato testa a testa tra Beltrami e Müller Walde: il primo – nonostante l'esplicito interesse dell'altro – corredò *Il Castello di Milano*<sup>32</sup>

---

<sup>31</sup> Il positivo è custodito nel Fondo Milano del Civico Archivio Fotografico di Milano, inv. B 200, così come il positivo B 201 avente per soggetto gli affreschi della Sala V. Di quest'ultimo è stato individuata anche l'originaria lastra in vetro da cui è stato ricavato, indicata con la segnatura A 20776.

<sup>32</sup> Beltrami, *Il Castello...cit.*, pp. 513, 698, 701.

del 1894 con tre immagini delle decorazioni descialbate della “Saletta Negra” (una complessiva e due particolari), mentre il tedesco, tornato a Milano nel 1895 per concentrare i suoi studi sull'*Argo*, fece realizzare la fotografia presentata due anni dopo su una rivista d'arte tedesca<sup>33</sup>. Entrambi dovettero appoggiarsi a persone di grande fiducia: Müller Walde chiamò l'operatore tedesco Carl Bacmeister<sup>34</sup>, originario di Esslingen (ma con uno studio a Stresa, sul Lago Maggiore); mentre Luca Beltrami coinvolse il fratello Giuseppe, autore di buona parte degli scatti pubblicati nel libro dedicato al maniero e di molti altri riguardanti i lavori di restauro e ricostruzione della struttura<sup>35</sup>.

---

<sup>33</sup> P. Müller Walde, *Beiträge zur Kenntnis des Leonardo da Vinci*, in «Jahbruch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen», XVIII, 1897, pp. 92-169, in part. p. 145. Il contributo va ricollegato all'intervento del tedesco in Sala del Tesoro: tornato in Italia, gli era infatti stato consentito di riprendere il descialbo e il consolidamento della creazione bramantiniana: cfr. Costa, *The Sala...cit.*, 2006, pp. 50.

<sup>34</sup> Per il quale si veda M. De Petris, *La fortuna fotografica delle opere d'arte rinascimentali in Canton Ticino*, tesi di laurea, Università degli Studi di Milano (relatore G. Agosti), Facoltà di Lettere e Filosofia, a. a. 2008-2009, p. 79, nota 19. Resta inoltre da chiarire se proprio Bacmeister fu l'autore delle “interessanti fotografie di monumenti cittadini” (compreso il castello?) donate dallo studioso tedesco all'Ufficio Regionale per la conservazione dei Monumenti di Lombardia nell'anno 1893-1894: Beltrami, *Relazione annuale...cit.*, 1894, pp. 263-264.

<sup>35</sup> “La maggior parte delle illustrazioni del presente volume sono ricavate da fotografie eseguite appositamente dal sig. Giuseppe Beltrami”: cfr. Beltrami, *Il Castello...cit.*, p. 13. Per un affondo sul fotografo Giuseppe Beltrami (1852-1935), vicepresidente (1893-1894) e poi direttore (dalla fine del 1894) del Circolo Fotografico Lombardo si veda S. Paoli, *Giuseppe Beltrami*, in *Moltiplicare l'istante. Beltrami, Comerio e Pacchioni tra fotografia e cinema*, a cura di E. Dagrada, E. Mosconi, S. Paoli, in «Quaderni Fondazione Cineteca Italiana», Milano 2007, pp. 147-152; nel 1936 Italo Pacchioni donò 408 negativi su lastra di vetro al Civico Archivio Fotografico di Milano realizzati da Beltrami, nessuno dei quali riguarda però la Sala delle Asse. Di grande importanza risulta anche un album con 991 scatti del medesimo autore conservato presso la Biblioteca Ambrosiana, che però



L'architetto aveva dunque l'autorità (come rappresentante dell'Ufficio Regionale per la Conservazione dei Monumenti di Lombardia e supervisore di tutti gli interventi in castello) e la possibilità di assegnare ad un operatore affidabile l'incarico di immortalare i ritrovamenti leonardeschi e, cosa più importante, riteneva fondamentale la fase di documentazione fotografica preliminare al restauro<sup>36</sup>. Possibile che non abbia commissionato neanche uno scatto al fratello Giuseppe, già presente in Castello? Solo una situazione conservativa estremamente negativa o un successivo occultamento o distruzione delle immagini sembrano, per i motivi qui illustrati, poter giustificare l'attuale mancanza di una simile documentazione fotografica.

Forse fu proprio a causa della questione degli scatti e relative esclusive che si annacquarono i rapporti tra Beltrami e Müller Walde (**fig. 9**): negli ultimi anni dell'Ottocento, il tedesco sembra sparire da ogni riferimento a lavori intrapresi in Castello e nella sua pubblicazione del 1897 giunse a menzionare e ringraziare numerosi collaboratori e sostenitori italiani dei suoi interventi milanesi (tra cui Giulio Carotti, Gaetano Moretti, Gustavo Frizzoni, Emilio Motta, Oreste Silvestri, Ermes Visconti, Adolfo Venturi e il sindaco Giuseppe Vigoni ed altri), omettendo ogni possibile riferimento a Beltrami.

---

risalgono tutti all'inverno 1891-1892: cfr. S. Paoli, *"Un particolare valore di documento": Beltrami e la cultura fotografica a Milano alla fine dell'Ottocento*, in *Luca Beltrami...cit.*, 2014, pp. 252-263 (in part. p. 262, nota 2).

<sup>36</sup> L'affermazione è contenuta in un articolo dell'architetto dedicato ai restauri promossi sugli affreschi di Correggio in San Giovanni a Parma che discuteremo tra poco.

Al contrario, l'autore di *Leonardo da Vinci e la Sala delle "Asse" nel Castello Sforzesco* (**fig. 10**) aveva dedicato, soltanto pochi anni prima, un altro volume di tema leonardesco al tedesco<sup>37</sup>, riconoscendogli in diverse circostanze successive il ruolo di riscopritore delle pitture della dimora sforzesca<sup>38</sup>. Non abbiamo notizie documentate di scontri o divergenze tra i due, anche se l'atteggiamento del primo lascerebbe intuire – almeno dal suo punto di vista – una rottura dei rapporti; e purtroppo non si conosce neppure il parere di Müller Walde sull'intervento di Rusca, che certamente avrebbe aiutato a inquadrare meglio le ragioni di una scelta metodologica così discutibile.

---

<sup>37</sup> “In segno di amicizia”: L. Beltrami, *Il Codice di Leonardo da Vinci nella biblioteca del Principe Trivulzio in Milano*, Milano 1891.

<sup>38</sup> Ad esempio in Beltrami, Moretti, *Resoconto...cit.*, 1898, p. 37, in cui definisce il lavoro del tedesco “intelligente e accurato” ed elenca con entusiasmo tutte le sue scoperte (pp. 38-46); oppure nell'introduzione al volume dedicato a Sala delle Asse, dove viene citato per le “prime e pazienti indagini compiute”: Beltrami, *Leonardo...cit.*, 1902, p. 7.

### 1.3 L'intervento di 'ripristino' di Ernesto Rusca

Nella seconda metà degli anni Novanta dell'Ottocento lo slancio dei due appassionati ricercatori subì un rallentamento; il Castello venne felicemente destinato a sede civica di musei e istituti culturali e i lavori promossi al suo interno, conclusosi il momento pionieristico ed esplorativo, vennero progressivamente affidati a operatori professionali e ditte, come quella a cui fu assegnato il compito di scrostare le pareti della Sala della Torre senza particolari accorgimenti. Stando a quanto riferito da Beltrami, questa fase di apparente stallo per i restauri artistici, sbloccatasi soltanto nel 1901 con l'affidamento a Rusca della pesante ridipintura, si protrasse

per il fatto che, potendo questa [sala] tenersi segregata dal seguito delle Sale terrene destinate alla scoltura, senza alcun pregiudizio per la visita dei musei, si approfittò di tale circostanza per rinviare un adattamento, che per sé stesso richiedeva un notevole agio di tempo, ed un dispendio di maggiore entità che non fosse quello occorso per il restauro delle altre sale<sup>39</sup>.

Alle oggettive difficoltà pratiche e metodologiche si sommava l'annosa questione del finanziamento dell'impresa<sup>40</sup>, risoltasi soltanto nella primavera 1901 grazie al generoso contributo privato dell'avvocato Pietro Volpi, che aveva espresso a

---

<sup>39</sup> *Ibidem*, pp. 42-43.

<sup>40</sup> Già nel 1893 il sindaco Giuseppe Vigoni sollevava il problema economico che avrebbero comportato le ulteriori ricerche connesse al ritrovamento delle decorazioni, come testimoniato da una sua lettera del 1 novembre a Luca Beltrami (SBAPMi, Cartella Milano - Castello Sforzesco fino al 1894, 2994, A.V.137) pubblicata da Michela Palazzo, *Il disegno preparatorio...cit.*, 2014-2015, p. 31, nota 24.

Beltrami il desiderio di onorare la memoria della moglie da poco scomparsa (Alessandrina Volpi Bassani) sostenendo “un’opera di restauro artistico nel Castello Sforzesco<sup>41</sup>”. La proposta dello studioso di indirizzare la donazione per la Sala delle Asse risale a marzo: il totale 'ripristino' del complesso pittorico dell'ambiente, presentato al pubblico il 10 maggio 1902, dovette dunque impegnare Rusca e la sua bottega per poco più di un anno.

Di recente è stata prudentemente sollevata l'ipotesi di una collaborazione del restauratore Oreste Silvestri (1858-1936) al progetto di recupero della Sala delle

---

<sup>41</sup> Il brano è tratto da una lettera dell’architetto all’avvocato Volpi del 6 marzo 1901, conservata presso l’Archivio SBAPMi (Cartella Milano-Castello Sforzesco 1901-1910, 2994, A.V.137) pubblicata in Costa, *The Sala...cit.*, 2006, pp. 81-82, 241-243, nota 44. Nella missiva Beltrami specifica che “l’opera che maggiormente si presta alla di Lei intenzione è quella del ripristino della decorazione pittorica nella Sala terrena della Torre nella Corte Ducale, sala denominata anche delle Asse, per il rivestimento in legno nella zona inferiore delle pareti, al di sopra della quale si svolgeva una ricca e geniale decorazione pittorica collegante le pareti colla volta mediante il motivo di grandi tronchi d'alberi che, all'altezza dell'imposto della volta, si ramificano per formare un ampio pergolato, il cui intreccio di rami era completato con intrecci e nodi di corde: sedici (?) grandi stemmi ducali sulle lunette ed uno stemma alla serraglia della volta, quattro grandi targhe con iscrizioni a lettere d'oro nei peducci mediani di ognuno dei lati della Sala completavano questo motivo di straordinaria ricchezza decorativa, nel quale non è difficile né ardito di ravvisare un concetto ispirato e diretto dallo stesso Leonardo da Vinci, e tale da assicurare un eccezionale effetto di grandiosità e quella Sala che era la principale, quella d'onore, nell'appartamento ducale. Il ripristino di questa decorazione le cui tracce furono rinvenute fin dal 1893, rimase sinora in sospeso, in causa di molti altri lavori più urgenti e di minore impegno artistico”. Per un primo affondo biografico su Pietro Volpi si veda C. Catturini, *Leonardo da Vinci nel Castello Sforzesco di Milano: una citazione di Luca Pacioli per la “Sala delle Asse” ovvero la “camera dei moroni”*, in «Prospettiva. Rivista di storia dell’arte antica e moderna», 147-148, luglio-ottobre 2012, pp. 159-166 (in part. p. 165, nota 9).

Asse<sup>42</sup>: pittore, acquafortista e collezionista d'arte, fu noto soprattutto come successore di Cavenaghi (dal 1919) nell'intervento sull'*Ultima Cena* di Leonardo, ma i suoi esordi nel campo del restauro erano avvenuti proprio sui ponteggi di Müller Walde:

Silvestri avendo seguito ed anche cooperato nelle varie indagini del dott. Müller Walde, dal 1893 al 1895, era al corrente delle condizioni speciali nelle quali si trovava la Cappella Ducale<sup>43</sup>.

Negli anni seguenti le sue capacità gli valsero, come vedremo, la direzione di importanti cantieri in castello, ma nessun documento o testimonianza parla apertamente di una sua partecipazione attiva nella Sala delle Asse. L'attento Beltrami non lo menziona infatti nella premessa del suo volume celebrativo presentato per l'inaugurazione del 1902: una lacuna che sarebbe risultata

---

<sup>42</sup> Palazzo, *Il disegno preparatorio...*cit., 2014-2015, pp. 26-27, 31, note 22-27 (dove sono segnalati anche alcuni rimandi biografici utili per comprendere la formazione e la carriera di Silvestri: cfr. G. Nicodemi, *Oreste Silvestri. Sei relazioni sul restauro di illustri pitture seguite da una notizia biografica*, in «L'Arte», 18, luglio 1952 - dicembre 1953, pp. 19-29; I. De Palma, *Campioni di tele di dipinti raccolti dal pittore-restauratore Oreste Silvestri*, in *Storia e cultura del restauro in Lombardia. Esiti di un biennio di lavoro in archivi storici*, Saonara (Padova) 2009, pp. 49-100).

<sup>43</sup> Beltrami, *I lavori...*cit., 1913, p. 10 (cit. in Palazzo, *Il disegno preparatorio...*cit., 2014-2015, p. 26). Un altro pittore-restauratore coinvolto negli interventi di quegli anni risulta essere Luigi Armanini, a cui fu “affidato l'incarico della ridipintura della *Sala dei Ducali*” e “di rifare le parti interamente scomparse, o troppo danneggiate” degli affreschi della Sala delle Colombine. *Resoconto dei lavori di restauro eseguiti al Castello di Milano col contributo della sottoscrizione cittadina*, a cura di L. Beltrami, G. Moretti, Milano 1898, p. 37; Fiorio, in Fiorio, Lucchini, *Nella Sala...*cit., 2007, p. 104, nota 7.

difficilmente giustificabile. Quel che è certo è che in Sala delle Asse viene preferito un artista come Rusca a un restauratore (seppur con poco esperienza) come Silvestri.

Non lieve era la responsabilità affrontata all'atto di por mano all'opera di ravvivare, dalle traccie sfuggite a completa rovina, la geniale composizione di Leonardo, il cui nome avrebbe bastato a renderci dubbiosi e peritanti: ma l'impronta del genio tanto risultò poderosa ancora, da esser di guida e da infondere lena in quanti contribuirono a rivendicare la Sala delle Asse, dalle condizioni di scuderia all'antico suo splendore<sup>44</sup>.

La decisione di Beltrami di interpellare Rusca per un lavoro così arduo e delicato desta non poche perplessità: quest'ultimo, per formazione ed esperienze professionali, era in tutto e per tutto un decoratore<sup>45</sup> e come tale, certamente avallato dallo stesso architetto, si comportò nei riguardi degli lacerti di pittura antica. Attivo sin a quel momento sia in ville, palazzi e chiese costruite ex-novo in stile neoromanico o neorinascimentale, che in cantieri di completamento e integrazione pittorica di edifici storici, l'artista si era particolarmente distinto nella riproposizione della decorazione a graffito lombardo di origine quattrocentesca, che applicò con

---

<sup>44</sup> Beltrami, *Leonardo...cit.*, 1902, p. 7.

<sup>45</sup> Per un profilo biografico e lavorativo dell'artista si rimanda ai contributi di O. Selvafolta, *Orientamenti del gusto e figure di artefici nell'architettura Lombarda tra '800 e '900: il neosforzesco e il caso del decoratore Ernesto Rusca*, in *Architettura e arti applicate fra teoria e progetto. La storia, gli stili, il quotidiano 1850-1914*, a cura di F. Mangone, Napoli 2005, pp. 83-97; P. Cordera, *Ernesto Rusca e Luca Beltrami: pittura e decorazione tra progetto e restauro*, in *Architettura e arti applicate...cit.*, pp. 98-105 e di I. De Palma, *Ernesto Rusca tra romanico e neoromanico. Interventi decorativi a finto mosaico nelle chiese di Rivolta d'Adda, Gallarate e Legnano*, in «Arte Lombarda», n. s., 173-174, 1/2, 2015, pp. 173-183.

grande successo a buona parte degli ambienti del castello in cui fu chiamato a intervenire (e che ancora oggi connotano alcuni dei passaggi più suggestivi dell'intero edificio, come la Loggetta di Gian Galeazzo e il porticato della Ponticella). Beltrami, nel 1902, lo introduceva così:

D'accordo coll'arch. Gaetano Moretti, Direttore dell'Ufficio Regionale per la Conservazione dei monumenti in Lombardia, il lavoro venne affidato al pittore sig. Ernesto Rusca, già favorevolmente noto per altri lavori congeneri di restauro e di completamento in decorazioni pittoriche del quattrocento<sup>46</sup>.

Ad un esperto di una tecnica estremamente grafica e secca come quella a graffito fu dunque chiesto di raffrontarsi e agire (come esordiente!) su svariati metri quadrati di una materia fragilissima e frammentaria, caratterizzata dalle trasparenze e dai misurati passaggi chiaroscurali tipici della pittura di Leonardo. A spingere Beltrami verso una soluzione così radicale fu probabilmente la volontà di ricomporre la lacunosa invenzione, così da renderla leggibile nella sua interezza anche dal basso. Intuito, ricostruzione, ripristino; pur misurando attentissimamente ogni singola parola, lo studioso continua, nella descrizione dell'intervento, a gravitare attorno a questi termini.

---

<sup>46</sup> Come esempi di queste esperienze, l'architetto ricordava "il ripristino di vecchie decorazioni nello stesso Castello di Milano, a S. Maria della Pace, nella Casa Borromeo, al Castello di Melegnano, ecc.": nessuno di questi complessi, si badi bene, presenta pitture che possano essere lontanamente paragonate (per complessità conservativa e qualità esecutiva) a quanto esistente in Sala delle Asse. Cfr. Beltrami, *Leonardo...cit.*, 1902, pp. 43-44, nota 1.

Fu solo alla fine dell'aprile 1901 che, scomposti i ponti di servizio innalzati fin dal 1893 per compiere semplicemente delle indagini alla volta, e rifatte le impalcature più appropriate al lavoro da eseguire, si poté, con maggiore agio e metodo, riprendere l'opera della ricerca delle tracce originarie. Le indagini del 1893-94 erano state particolarmente concentrate nella porzione di volta verso il lato nord-est perchè, sebbene la superficie della volta si presentasse interamente ricoperta d'imbianco, pure era facile il rilevare come da quella parte l'intonaco originario presentasse lacune minori che non nella parte verso il lato opposto, dove estese zone dell'intonaco si erano già da tempo staccate dalla volta, lasciando nella superficie delle soluzioni di continuità, avvertibili ancora, malgrado il denso strato dei ripetuti imbianchi. Fu solo nel maggio 1901 che si poté riprendere il lavoro di ripulire diligentemente le tratte di intonaco che non erano state toccate nel 1893, il che permise di raccogliere altri indizi della composizione, per modo da avere gli elementi necessari a ricostruire fedelmente uno degli otto spicchi nei quali si può dividere la volta, vale a dire l'aggruppamento di tronchi, rami e corde dorate corrispondente ad una ottava parte della superficie complessiva: si ebbero a raccogliere al tempo stesso gli elementi delle varianti secondarie, che concorrono a dare varietà alla ripetizione dell'aggruppamento. Questa operazione richiedeva un'opera paziente ed uno speciale intuito: ed il pittore E. Rusca vi corrispose pienamente. Si tratta innanzi tutto di ricomporre lo schema generale di una decorazione estesa sopra più di quattrocento metri quadrati, costituita da un intricatissimo viluppo di rami, complicato dal raggirarsi di corde che si sbizzarriscono in nodi: occorreva quindi per ogni traccia di ramo precisare il tronco da cui proveniva, seguirne lo sviluppo, e tener calcolo altresì dell'alternato loro sovrapporsi. Ricostituita la ossatura della composizione, il lavoro era ben lungi dall'essere ultimato: bisognava rintracciare il fogliame, ricomporne le masse, le movenze, i contorni, ristabilire le parti sfornate di tale pergolato, precisando i campi riservati allo sfondo di cielo: infine - parte ancora ragguardevole dell'arduo compito - occorreva riconoscere le tonalità originarie, le gradazioni di colore, le intensità di luce e di ombre. Furono come tre stadi di difficoltà, che si dovettero affrontare quasi ad un tempo, giacché era facile comprendere come l'effetto finale fosse basato necessariamente sull'armonico equilibrio di queste varie fasi del lavoro. E quando si pensi alle



difficoltà materiali dell'esecuzione, per le condizioni di luce e per la mutabilità di questa, per la impossibilità di potere liberamente abbracciare il lavoro in corso, si potrà comprendere tutto il merito di avere portato a termine l'opera per modo che, levate le impalcature, la grandiosa composizione si presentò equilibrata, armonica. E se, nel fissarvi lo sguardo, noi ci sentiamo affascinati dalla poderosa mente che seppe ideare e svolgere questa composizione, la cui ricchezza e la cui genialità sempre più si apprezza, quanto più l'occhio nostro vi si addentra, sorge nell'animo nostro un senso di viva ammirazione anche per l'artista che ha saputo ricomporre e ravvivare un'opera, che fu certamente tra le più elette di un'epoca imbevuta del più squisito senso d'arte<sup>47</sup>.

Il tanto celebrato restauro di Rusca si risolse in una ridipintura totale dell'esistente (**figg. 12, 14-15**): i fragili e preziosi frammenti antichi furono utilizzati come una sorta di sinopia-guida, dalla quale ispirarsi per integrare le parti completamente perdute e coprire il tutto con un nuovo strato pittorico<sup>48</sup>. Il risultato, dunque, fu una sgargiante composizione che in parte si sovrapponeva al disegno originario e in parte era un'integrazione novecentesca realizzata *ex novo* replicando altre porzioni autentiche del motivo seguendo logiche (non propriamente leonardesche) di simmetria e serialità. Le tinte pure adottate dall'artista furono particolarmente fredde e abbaglianti, denunciando una composizione chimica e un'origine industriale ben lontane dalla naturalezza della tavolozza del maestro toscano; e le pennellate furono stese quasi a macchie uniformi di colore, soprattutto per delineare l'azzurro del cielo, il rosso delle bacche e le ombre del fogliame. Tra gli obiettivi fondamentali

---

<sup>47</sup> *Ibidem*, pp. 43, 45-47.

<sup>48</sup> “Piantati i ponti, incominciati gli scrostamenti, apparvero alla luce alcuni frammenti di pittura originalissima; proseguendo, si scoprì, pur troppo in deplorabilissime condizioni, ma in conclusioni si scoprì la decorazione dipinta da Leonardo da Vinci”: Carotti, *Le opere...cit.*, 1902, p. 59.

dell'intervento Beltrami elencava “riconoscere le tonalità originarie, le gradazioni di colore, le intensità di luce e di ombre”: ed è difficile pensare che uno studioso esperto come lui non si sia reso conto di quanto la soluzione adottata fosse distante da tali prescrizioni.

Le fotografie a colori esistenti (che mostrano la situazione precedente al restauro concluso nel 1956, quando le pitture di Rusca sono state largamente alleggerite) e le pesanti critiche di alcuni osservatori competenti dimostrano invece quanto poco “equilibrata” e “armonica” apparisse la sala subito dopo l'apertura. La più feroce delle accuse porta la firma di Adolfo Venturi, che quasi distrattamente, in calce ad un'aspra polemica con l'architetto in merito alle vicende conservative dell'altare d'oro di Sant'Ambrogio, tuonava:

I tre bassorilievi, opera della fine del secolo XVI si possono vedere da ognuno che abbia un paio d'occhi in testa: ma il Beltrami sembra non ammettere questa verità evidentissima, perchè si chiede se proprio si sia aspettato cinque secoli per raccomandare l'altare. La domanda è ingenua, perché egli che ha ricostruito, rifatto o fatto rifare tanti monumenti, è giunto, proprio lui, dopo molti secoli a redimere alcuna volta o a guastare monumenti antichi, tra i quali la sala delle Asse di Leonardo da Vinci, trasformata quasi in *Gambrinus-Halle*, senza rispetto alle tracce lasciatevi dal sommo maestro, a cui si sono sostituite, per volontà del Beltrami e con suo grande compiacimento, foglie verdi tagliate con le forbici sull'azzurro stridente, un effetto acre di tinte senza lucentezza: fatica da imbianchino! Quasi otto secoli dopo la costruzione dell'altare, si rifecero tre bassorilievi; e quattro secoli si è aspettato per rifare la Sala delle Asse. Meglio in questo caso gli antichi guasti! Meglio i

buchi, lo scialbo, il salnitro, la fuligine! Tanti ed altri errori ha commesso il Beltrami scrivendo e operando, perché guardò all'arte come a chincaglieria archeologica<sup>49</sup>.

La risposta del milanese fu violenta e personale: sulle colonne di «Rassegna d'Arte» rispose punto per punto alle postille avanzate in merito allo studio dell'altare santambrosiano, concludendo che trovava “doloroso che a persone così deficienti di coltura rimanga affidato l'insegnamento dell'arte<sup>50</sup>”. Debole fu invece la difesa del ripristino della Sala delle Asse. Ironicamente, Beltrami dichiarò di non essere abbastanza colto per comprendere il paragone con le *Gambrinus-Halle* (chiassose birrerie del tempo in stile tirolese), passando ad addebitare a Venturi il patrocinio “del famigerato restauro della cupola del Correggio in S. Giovanni di Parma<sup>51</sup>”.

Come giustamente sottolineato da Patrizia Costa<sup>52</sup>, Beltrami non contrastò mai le critiche con giustificazioni credibili o risposte puntuali, appoggiandosi piuttosto alla validità e alla credibilità dei documenti di riferimento: fu dunque impossibile intavolare una discussione sui principi teorici e sulle metodologie tecniche adottati, oltre che sul risultato estetico ottenuto. L'architetto – pur continuando ad ammettere che trattavasi di ricostruzione – si mostrò pienamente convinto del recupero dell'opera del grande maestro:

---

<sup>49</sup> A. Venturi, *Bibliografia artistica*, in «L'Arte», a. V, 1902, pp. 400-403 (in part. p. 403). Cit. in G. Fumagalli, *Leonardo ieri e oggi*, Milano 1959, p. 55; Costa...cit., 2001, pp. 202-203, note 22-23.

<sup>50</sup> L. Beltrami, *Come si scrive la storia dell'arte dal prof. Venturi*, in «Rassegna d'Arte», nn. 2-3, a. III, febbraio-marzo 1903, pp. 44-45 (in part. p. 45).

<sup>51</sup> Per un approfondimento sulla rumorosa polemica, sostenuta anche da Cavenaghi, si rimanda alle pagine successive.

<sup>52</sup> Costa, *La Sala...*cit., pp. 216-217.

Però, la sorte che per le opere maggiori di Leonardo fu così spietatamente avversa, volle in questo caso esser benigna e provvida: e dell'opera e dell'artista tanto conservò di traccie e di prove, quanto bastasse per consentirne la rievocazione, e per avviarci all'attribuzione<sup>53</sup>.

A conferma della convinzione della bontà dell'impresa, in una delle quattro targhe dipinte del soffitto della stanza fu apposto non solo il nome del finanziatore, ma anche quello del decoratore, orgogliosamente ritratto in due fotografie mentre ammira la volta appena rinnovata<sup>54</sup>. La decisione di inserire la firma di Rusca non sfuggì all'occhio severo di Melani che, descrivendo con sarcasmo la “cartella azzurra, con lettere d'oro”, sembrò quasi riferirsi alla scena immortalata nelle immagini sopracitate:così il buon Rusca ha trovato la via della posterità. Ed egli, che è sufficientemente astuto, riguardando quello che ha fatto, potrà ben osservare "Non è poi, la via della posterità molto difficile a guadagnarsi!<sup>55</sup>".

---

<sup>53</sup> L. Beltrami, *La novella opera di Leonardo da Vinci*, in «Il Marzocco», n. 19, a. 7, 11 maggio 1902, p. 1.

<sup>54</sup> Gli scatti sono conservati presso il Civico Archivio Fotografico di Milano e mostrano Ernesto Rusca in due pose leggermente differenti, appoggiato alla tappezzeria a copertura delle pareti nello sguincio del finestrone nord-ovest. La prima è stata inserita da Beltrami nel suo volume commemorativo del 1902 (*Leonardo...cit.*, 1902, p. 11) e reca il monogramma AL probabilmente riferibile alla ditta di fotografi-editori Alfieri & Lacroix. Il positivo (inventariato nel Fondo Milano con il numero B 63) è stato individuato dallo scrivente e in seguito pubblicato da De Palma, *Ernesto Rusca...cit.*, fig. 1. La seconda immagine (inv. A 02365) è stata invece ritrovata da Silvia Paoli e gentilmente segnalatami da Carlo Catturini.

<sup>55</sup> A. Melani, *Notizie*, in «Arte e Storia», s. 3, nn. 9-10, a. XXI, 15-25 maggio 1902, p. 68. Nel corso dei successivi restauri degli anni Cinquanta vinse questa linea purista: e le iscrizioni dedicate a Volpi e Rusca furono completamente cancellate, lasciando vuota la targa della parete sud.

D'altronde il pittore e il suo mentore avevano ragione di essere soddisfatti: per l'impegno profuso nelle decorazioni in stile neovisconteo-sforzesco<sup>56</sup> realizzate in Castello, Rusca fu premiato (in occasione dell'inaugurazione del 1905 della Torre del Filarete) da re Vittorio Emanuele in persona, che lo insignì del prestigioso titolo di cavaliere della corona d'Italia<sup>57</sup>. E negli anni a venire fioccarono per lui le commissioni, anche su edifici storici di notevole importanza artistica; a Rusca furono infatti affidati i lavori di completamento delle pitture neogotiche delle volte del Duomo e la realizzazione dei decori in stile rinascimentale degli interni della Loggia degli Osii a Milano, mentre a Lugano fu chiamato per dirigere il complesso cantiere di abbellimento della Cattedrale di San Lorenzo, completamente ridipinta alla fine del primo decennio del Novecento<sup>58</sup>.

---

<sup>56</sup> Per i riferimenti, i cantieri e i protagonisti di questo periodo si rimanda a Selvafolta, *Orientamenti del gusto...*cit., 2005, pp. 152-173.

<sup>57</sup> Cfr. *Vinci e la Torre di Filarete*, in «Bollettino Storico della Svizzera Italiana», a. XXVII, nn. 10-12, ottobre-dicembre 1905, p. 150.

<sup>58</sup> I. De Palma, *Gli affreschi di Ernesto Rusca. Una decorazione eclettica di inizio Novecento*, in *La cattedrale di San Lorenzo a Lugano*, a cura di G. Mollisi, numero monografico di «Arte e Cultura», n. 6/7, a. 2, ottobre 2017, pp. 266-281.

#### 1.4 Beltrami e i detrattori dell'intervento

Come si è avuto modo di vedere, le contestazioni dei critici vertevano soprattutto sull'impatto visivo che la 'nuova' Sala delle Asse produceva sui visitatori. Melani parlò di “un'opprimente abbondanza di foglie e frutti rossi” sviluppata su un “soffitto [...] piuttosto farraginoso pesante, e lungi da rappresentare un'idea nuova [...], rammenta certi soffitti ellenistici di Pompei<sup>59</sup>”; mentre Francesco Malaguzzi Valeri, dopo un primo riscontro più che positivo<sup>60</sup>, cambiò radicalmente idea, trovando

azzardato assicurare che "non ci rimane dubbio che alla decorazione di questa sala abbia preso parte Leonardo" [Beltrami], sia pure in considerazione della grande finitezza dell'opera. Non a tutti riesce naturale di immaginare il pittore dalle forti e passionali composizioni a figure, adattarsi a un lavoro di quella sorta. Egli forse si limitò a fermarne fra i suoi fogli un'idea analoga che infatti ritorna in diversi suoi disegni, ma della quale non potrebbesi assicurare la priorità leonardesca<sup>61</sup>.

Pesanti stroncature vennero anche dall'estero. Bernard Berenson vi dedicò alcune righe in un suo contributo su Milano:

The restoration of the Sala dell'Asse, not quite yet completed, gives Leonardo's decorative idea of lofty trees with their branches tied by gold cords into a pattern as graceful and intricate as the wonderful braids and coils of hair with which he loved to adorn those faintly smiling womens heads

---

<sup>59</sup> Melani, *Notizie...cit.*, 1902, p. 68.

<sup>60</sup> Costa, *La Sala...cit.*, 2001, pp. 203-204.

<sup>61</sup> F. Malaguzzi Valeri, *La corte di Lodovico il Moro. La vita privata e l'arte a Milano nella seconda metà del Quattrocento*, I, Milano 1913, pp. 315-316.

he so often drew. Unfortunately, only the idea remains; and the modern work in this case has been intrusted to incompetent hands, with the result that, to our taste, at least, nothing could be more frankly hideous than the restoration that has taken place upon these inspired lines<sup>62</sup>.

L'errore di Beltrami non fu dunque metodologico, quanto piuttosto l'aver optato per una soluzione formale poco felice, in un'epoca in cui il restauro non prevedeva il rispetto per le tracce originarie, qualora fossero ridotte e frammentarie? Apparentemente sembrerebbe questo il caso, ma alcune recensioni più attente dimostrano che già vi era consapevolezza nei riguardi dell'importanza di queste porzioni, così come della possibilità e del dovere di conservarle. Un mese dopo l'inaugurazione della Sala delle Asse, l'architetto Achille Manfredini scriveva:

la nostra critica volge sul provvedimento che fu adottato di ritoccare nel colore anche quelle parti di antico affresco vinciano che si sono riscontrate intatte, si dà da dare a tutta la decorazione, una volta ultimata, una identica e costante apparenza di modernità. Sarebbe stato in quella vece più consono al vero concetto informatore del restauro di opere artistiche originarie il completare la decorazione in quelle parti soltanto dove l'affresco originario era distrutto, lasciando intatte invece le parti rintracciate, poiché esse avrebbero valso come documento irrefutabile a dimostrare come quella decorazione non era che un rifacimento ed un completamento dell'opera di Leonardo, nei quali erano state religiosamente rispettate le forme originarie dovute all'ingegno ed alla mano di quell'artista sommo, dalla mente proteiforme ed originale. Col metodo seguito si è invece distrutta

---

<sup>62</sup> B. Berenson, *Italian Art and Milanese collections*, in «Revue Archéologique», II, 1905, pp. 314-326 (in part. p. 325). Un ringraziamento a Giovanni Agosti per la segnalazione. Una parte dell'articolo è pubblicata da Cordera (*Ernesto Rusca...cit.*, 2005, pp. 101-102, 104, nota 26) senza però indicare l'autore.

la possibilità di raffronto, si è invece – per dir così – cancellato, pur rinvigorendolo, quel documento che avrebbe fatto fede dello scrupolo dei restauratori dell'opera vinciana<sup>63</sup>.

La decisione dell'architetto milanese di assoldare un pittore – piuttosto che un tecnico – non fu dunque una scelta obbligata dall'assenza di diversi approcci metodologici, ma deliberata e finalizzata alla ridipintura e alla ricostruzione del frammentario motivo leonardesco<sup>64</sup>. A confermare il suo aggiornamento sul tema della legislazione sulle opere d'arte e la conoscenza in materia di restauro moderno vi è anche un articolo di Beltrami del luglio 1901 (noto, ma su cui si è poco riflettuto), in merito alle polemiche relative agli interventi di pulitura effettuati sugli affreschi di Correggio in San Giovanni a Parma. Alcuni passaggi, scritti mentre Rusca si sbizzarriva sui ponteggi della Sala delle Asse, lasciano letteralmente interdetti:

---

<sup>63</sup> A. Manfredini, *La "Sala delle Asse" nel Castello di Milano*, in «Il Monitore Tecnico», 10 giugno 1902, p. 245. Cit. da Costa, *La Sala...cit.*, 2001, p. 208. Un'analoga posizione, seppur meno severa, verrà presa da Suida (*Leonardo e i leonardeschi...cit.*, 2001, p. 128) nel 1929: “Il compito di rinnovare completare, sulla base dello schema astratto ricostruibile grazie ai frammenti rimasti, l'intera decorazione della Sala delle Asse fu affidato nel 1901 al pittore E. Rusca. Una ricostruzione resta pur sempre una ricostruzione, ma questa avrebbe forse reso maggiore giustizia alla memoria di Leonardo se si fosse limitata ad aggiungere ciò che mancava risparmiando i frammenti che si erano conservati. Bisogna tuttavia riconoscere che Rusca ha compiuto il suo lavoro nella Sala delle Asse con grande consapevolezza, abilità e acume”.

<sup>64</sup> Anche se Beltrami, in un pungente pamphlet dedicato alla difesa della figura e dell'arte del grande artista, sostenne che “sulle traccie rinvenute fu possibile di ricostruire nei suoi più minuti particolari, senza che necessitasse il benché minimo completamento di invenzione”: L. Beltrami, *Leonardo e i disfattisti suoi*, Milano 1919, p. 184.



basta risalire a qualche anno addietro per trovare varie circolari ministeriali, prescriventi norme e cautele per la conservazione dei dipinti [...]. [...] se appena si fossero ricordate le più elementari fra quelle norme ministeriali, che cosa si sarebbe dovuto fare prima di porre mano, in qualsiasi modo, a dipinti che una città intera [come Parma] considera come una delle sue glorie, uno dei suoi tesori? Si sarebbe fatto un sopralluogo coll'intervento di tutte le persone che hanno competenza artistica e tecnica; si sarebbe steso un minuzioso verbale descrittivo delle condizioni in cui si trovava la cupola; si sarebbero discussi a fondo i procedimenti da seguire, ed i limiti da assegnare all'opera di restauro; si sarebbe autorizzato un saggio di pulitura allo scopo di constatare collegialmente il risultato e decidere sulla continuazione; si sarebbero fatte delle fotografie dei particolari prima ancora di avviare qualsiasi lavoro, allo scopo di conservare delle prove testimoniali delle condizioni in cui si trovavano gli affreschi<sup>65</sup>.

Se Beltrami, prima di incaricare Rusca, avesse acconsentito a svolgere anche solo una di queste cinque attività preliminari avremmo oggi una conoscenza diversa di Sala delle Asse. Perché invece ignorò totalmente una procedura così ben strutturata? È possibile che, nel restauro parmense, risultasse inaccettabile l'idea di veder irrimediabilmente stravolta o distrutta l'immagine consolidata degli affreschi di Correggio, nota da numerosissime stampe di traduzione, copie, disegni e fotografie, mentre le deboli tracce leonardesche non erano note a nessuno e l'unico modo di far emergere il loro disegno complessivo sarebbe stato quello di ravvivare quel poco rimasto dipingendovi sopra. Inoltre, soltanto una Sala delle Asse perfettamente 'ripristinata' avrebbe potuto innestarsi entro l'elaborato sistema-castello, riportato

---

<sup>65</sup> L. Beltrami, *Il preteso restauro degli affreschi del Correggio, in Parma*, in «La Perseveranza», 6 luglio 1901, p.s.n.

(attraverso un lungo e pianificato progetto di ricostruzione strutturale, architettonica e decorativa) allo stato del suo presunto o immaginato splendore d'età viscontea e sforzesca<sup>66</sup>.

Ogni ambiente dello storico edificio era stato via via sistemato e allestito con pitture, graffiti o tappezzerie ispirate ai ritrovamenti esistenti o soltanto al gusto dell'epoca. Anche la Sala delle Asse restaurata non poté dirsi completa nel 1902, quando le pitture delle lunette e della volta furono presentate al pubblico con le sottostanti pareti coperte da semplici teloni di “color cinericcio”: bisognò infatti attendere le integrazioni degli anni successivi, con la realizzazione del pavimento a specchiature marmoree, dell'impianto illuminotecnico curato dall'Officina Mazzucotelli, dei parati in raso a fondo amaranto con le iniziali di Ludovico il Moro e Beatrice d'Este e degli stalli lignei per dichiarare l'allestimento finalmente completo<sup>67</sup>.

Beltrami aveva deciso di fare dell'ambiente un contenitore museale, ridipingendo i pochi avanzi di pittura originali per valorizzarne la composizione leonardesca e consentire una lettura dal basso. La stanza – secondo un'ipotesi progettuale presto accantonata – doveva infatti diventare una sorta di scrigno dei tesori artistici del

---

<sup>66</sup> A. Bellini, *Il castello di Luca Beltrami*, in *Il Castello Sforzesco...cit.*, 2005, pp. 225-266.

<sup>67</sup> Le vicende riguardanti i due distinti momenti sono state ricostruite con dovizia di particolari in Catturini, *La Sala...cit.*, 2013, pp. 65-67, note 19-29; *eadem*, *La Sala...cit.*, 2014, p. 219, note 24-26. Alcuni dei progetti per la pavimentazione e gli arredi della stanza, disegnati da Beltrami, sono pubblicati in M. T. Fiorio, “*Infra le fessure delle pietre*”: la Sala delle Asse al Castello Sforzesco, in *Il codice di Leonardo da Vinci nel Castello Sforzesco*, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, Sala delle Asse, 24 marzo - 21 maggio 2006), a cura di P. C. Marani, G. M. Piazza, Milano 2006, pp. 20-29 (in part. figg. s. n. a pp. 23-25).

periodo di Ludovico Sforza, culminante nell'esposizione delle statue marmoree giacenti del Moro e di Beatrice d'Este (conservate alla Certosa di Pavia) che Carotti avrebbe voluto ombreggiate dall'ostensione sulle pareti degli arazzi Trivulzio di Bramantino<sup>68</sup>.

È comunque molto significativo rilevare come una decina di anni dopo, in un altro fondamentale cantiere del castello, si decida di affrontare una problematica conservativa analoga (seppur meno complessa e compromessa) in maniera diametralmente opposta.

Nel 1912, in vista delle commemorazioni per il quarto centenario della morte di Bramante, si decise finalmente di sistemare la Sala del Tesoro, soltanto descialbata e

---

<sup>68</sup> In merito al progetto museografico di Beltrami e alle proposte di Carotti (da lui esposte in *Notizie di Lombardia. La decorazione di Leonardo nella sala "delle asse" nel Castello Sforzesco di Milano*, in «L'Arte», 1902, pp. 122-123) si veda anche Costa, *La Sala...cit.*, 2001, pp. 214-215, che pubblica una lettera quest'ultimo all'architetto datata 7 maggio 1902 (conservata in Milano, Biblioteca d'Arte, RLB, C IV.16, Corrispondenza Vinciana). Di un iniziale tentativo di allestimento in stile doveva far parte anche il camino menzionato nel 1907 "che anni sono venne disposto sull'angolo fra le due finestre della Sala delle Asse" (Milano, Archivio Storico Civico, Registro Protocollo Direzione Musei Castello Sforzesco vol. I 1904-1912, Cartella 1/B, documento n. 924 del 7 giugno 1907: cit. in Palazzo, *Il disegno preparatorio...cit.*, 2014-2015, pp. 17-18, nota 10): condivido infatti l'opinione di Carlo Catturini (comunicazione orale) di interpretare il documento come indice di un collocamento della struttura in tempi recenti e non come testimonianza della sua permanenza nella sala dal periodo sforzesco. Per un inquadramento dell'assetto museografico adottato da Beltrami a confronto agli altri istituti europei si veda F. Tasso, *"Un tranquillo asilo di arte e di memorie cittadine": Beltrami e i musei del Castello Sforzesco di Milano*, in *Luca Beltrami 1854-1933...cit.*, 2014, pp. 156-167. Tra gli avvenimenti più interessanti svoltisi in Sala delle Asse nel primo decennio del secolo spicca l'asta pubblica della collezione d'arte dello stesso Beltrami (battuta il 30 maggio 1903), i cui proventi erano destinati a finanziare la ricostruzione della Torre del Filarete: L. Tosi, *Beltrami tra collezionismo e mecenatismo*, in *Luca Beltrami 1854-1933...cit.*, 2014, pp. 107-113.

messa in sicurezza ai tempi di Müller Walde; sovrintese le operazioni l'immane Beltrami, che ancora una volta chiamò Ernesto Rusca a cui però fu chiesto esclusivamente di creare la sintetica decorazione pittorica neorinascimentale degli spicchi della volta, realizzando le lineari incorniciature e i grandi tondi contenenti targhe con le imprese del Moro ispirati ai rilievi del tiburio bramantesco di Santa Maria delle Grazie. La preziosa pittura dell'*Argo* fu invece assegnata alle cure di Oreste Silvestri, che effettuò un attento intervento caratterizzato da consolidamenti e limitate integrazioni<sup>69</sup>.

Un approccio metodologico diverso sarebbe stato a quei tempi contestato: la figura del gigante di Bramantino era conosciuta e apprezzata grazie alle fotografie scattate subito dopo il descialbo e il suo stato di completezza non richiedeva un'operazione

---

<sup>69</sup> Agosti, Stoppa, *Bartolomeo Suardi...*cit., 2012, p. 114; S. Bertelli, *Bramante e Bramantino*, in *Luca Beltrami 1854-1933...*cit., 2014, pp. 12-13. Conosciuto oggi per i suoi interventi come restauratore di tele e affreschi, Silvestri viene ricordato come 'pittore' in diverse occasioni, come in un contributo sulla sistemazione del Portico dell'Elefante e della Cappella Ducale nel Castello Sforzesco a firma di G. Marangoni, *La cappella di Galeazzo Maria nel Castello Sforzesco*, in «Bollettino d'Arte», s. II, n. IV, ottobre 1921, pp. 176-186; n. V, novembre 1921, pp. 227-236. Nell'intervento di sistemazione della sala porticata venne affiancato dal pittore Alfonso Quarantelli (L. Beltrami, *Nel Castello Sforzesco. La "Sala dell'Elefante" e la "Saletta Negra". Nuove indagini e nuovi documenti*, in «La lettura. Rivista mensile del Corriere della Sera», fasc. 12, dicembre 1914, pp. 1071-1075 (in part. p. 1074), collaboratore di Silvestri anche nel cantiere milanese di San Pietro in Gessate (per il restauro delle pitture zenaliane della Cappella di San Giovanni Battista, diretto da Beltrami nel 1911-1912 e dove era presente sui ponteggi anche Edoardo Castiglioni: G. Carlevaro, *Materiale per lo studio di Bernardo Zenale*, numero monografico di «Arte Lombarda», n. 63, 1982, pp. 106-107, n. 62). «Particolarmente invasivi» risultano essere gli interventi del solo Quarantelli in San Paolo Converso a Milano (1934): J. Stoppa, *Il "curriculum" di Ferdinando Porta nelle carte di Marcello Oretti*, in «Prospettiva», 157-158, 2015, pp. 192-204 (in part. p. 203, nota 48); G. Agosti, in G. Agosti, J. Stoppa, *La Sibilla di Panzù*, in *Un seminario sul manierismo in Lombardia*, a cura di G. Agosti, J. Stoppa, Milano 2017, pp. 6-48 (in part. p. 44, nota 98).

di ridipintura 'creativa'. È comunque immaginabile che le critiche alla Sala delle Asse abbiano contribuito a questa ed altre scelte per i successivi restauri nel Castello Sforzesco, spesso affidati all'esperienza di Silvestri.

Gli attacchi, che appaiono ai nostri occhi come una condanna univoca dell'intervento nella stanza leonardesca, furono in realtà limitati, condizionando la successiva sfortuna critica e bibliografica senza però adombrare la notorietà del luogo. Sala delle Asse faticò infatti ad essere accolta dagli studiosi nel ristrettissimo novero dei cantieri leonardeschi, ricevendo una reale considerazione soltanto dopo l'alleggerimento della ridipintura di Rusca (avvenuto soltanto negli anni Cinquanta del Novecento) e, soprattutto, a seguito della scoperta del cosiddetto monocromo<sup>70</sup>. Ma per parte della critica<sup>71</sup> e la quasi totalità della pubblicistica più superficiale (guide, riviste e giornali non specialistici) e quella dei musei civici (per ragioni di opportunità), il variopinto pergolato del soffitto divenne da subito il “prodigio pittorico di Leonardo” che poteva leggersi sul recto di una cartolina risalente ad un

---

<sup>70</sup> Per un'analisi della circoscritta discussione critica attorno alla decorazione vinciana del Castello Sforzesco nella prima metà del Novecento si rimanda al testo di C. Catturini, L. Tosi, *Bibliografia ragionata*, in *Leonardo da Vinci. La sala delle Asse...*cit., 2017, pp. 277-289.

<sup>71</sup> Giulio Carotti (*Notizie...*cit., 1902, p. 122) asseriva: “Il lavoro è stato terminato or ora e la meravigliosa creazione di Leonardo da Vinci è completamente resuscitata. [...]. Per ora, l'Ufficio regionale ha ricoperto lo spazio nudo con una tela di tinta calda, ma neutra, la quale toglie l'aspetto spiacevole di quei muri e lascia risaltare la decorazione pittorica superiore così felicemente restaurata dal pittore Rusca, sotto la direzione, come si è già detto, dell'Ufficio regionale”. Secondo un anonimo cronista statunitense, “The restoration has been most successful [...]. No more elaborate examples can be found than those of these extraordinary frescoes at Milan”: *Reinassance Art. Italy*, in «American Journal of Archaeology», vol. VII, july-december 1903, p. 258.

momento precedente al riallestimento BBPR del dopoguerra (**fig. 17**), senza porsi troppe domande in merito all'estrema leggibilità della composizione<sup>72</sup>.

---

<sup>72</sup> Realizzata da Bromofoto Milano, la cartolina fu commercializzata fino agli anni Cinquanta del Novecento. Tutt'oggi risulta difficile spiegare a un qualsiasi turista del Museo d'Arte Antica che i tasselli di ridipintura di Rusca presenti, lasciati dopo il restauro di Ottemi Della Rotta, non sono puliture che mettono in evidenza il sottostante capolavoro di Leonardo ma testimoni dell'ardito ripristino di inizio Novecento.

## 1.5 Le fotografie all'Esposizione Internazionale d'Arte Decorativa Moderna

Già a partire dal 1902 l'immagine dell'arzigogolata composizione pittorica della volta godette di una capillare diffusione iconografica. Il primo a fotografarla ufficialmente a restauro concluso fu Carlo Fumagalli<sup>73</sup>, seguito in breve tempo dagli operatori delle ditte dei fratelli Brogi di Firenze, dello Stabilimento Anderson di Roma e dei Fratelli Alinari di Firenze<sup>74</sup> che realizzarono scatti del soffitto e delle lunette ritrovate e – dopo il 1909 – della sala nella sua interezza, perfettamente allestita secondo i dettami neorinascimentali (**figg. 11-14**). Numerose furono anche le cartoline postali prodotte nel primo decennio del secolo dagli editori Brunner (Como e Zurigo), Maglia (Milano), Tamburini (Fototipia VIS), Montabone di Fumagalli e Bassani e molti altri, che consentirono una rapida e capillare diffusione dell'immagine (**figg. 15-16**).

Un concreto contributo alla promozione del recupero delle pitture leonardesche si dovette pure all'Esposizione Internazionale d'Arte Decorativa Moderna di Torino del 1902, inaugurata in contemporanea alla Sala delle Asse: probabilmente su iniziativa di Beltrami e con il supporto della nutrita componente lombarda in giuria

---

<sup>73</sup> Si parla delle fotografie realizzate in quella campagna (una delle quali fu poi destinata al volume-album commemorativo, edito dallo Stabilimento Montabone di Milano, dal titolo *Il castello di Milano e i suoi musei d'arte*, Milano 1902, tav. XXIV) in una lettera del 3 marzo 1902, dove Fumagalli esortava la Direzione dell'Ufficio Regionale per la conservazione dei Monumenti di Lombardia a “mettermi a portata tosto sarà scoperta la volta – per bene fotografarla – anche in tricromia”: SBAPMi, Cartella Milano - Castello Sforzesco 1901-1910, 2994- AV. 137 (pubblicata in Catturini, *La Sala...cit.*, 2013, p. 71, nota 7).

<sup>74</sup> S. Paoli, *La Sala delle Asse. Fotografia e memoria fra le trame di un archivio*, in «Rassegna di Studi e di Notizie», XXXVI, 2013, pp. 207-224 (in part. pp. 211-212, figg. 1-3).

(Camillo Boito, Giulio Carotti, Alfredo Melani, Lodovico Pogliaghi ed alcuni fedelissimi dell'architetto come il cugino Giovanni, Luigi Conconi, Giuseppe Mentessi e Luigi Cavenaghi), furono presentate in quella circostanza alcune fotografie che illustravano l'inedita composizione vinciana<sup>75</sup>.

La grande mostra suggellò il successo del nuovo linguaggio floreale, che in quegli anni si diffondeva in tutta Italia soppiantando i revivals post-risorgimentali, soprattutto in campo architettonico e decorativo. Le riproduzioni eliotipiche della Sala delle Asse, esposte su quello che era ritenuto il palcoscenico dell'arte nuova, portarono comprensibilmente alcuni recensori – capeggiati dall'architetto Giovanni Angelo Reyceud<sup>76</sup> – a ricollegare i flessuosi intrecci arborei del castello milanese ad un'idea primordiale di Liberty<sup>77</sup>: una tesi che innescò una piccata polemica

---

<sup>75</sup> *Prima Esposizione Internazionale d'Arte Decorativa Moderna. Torino 1902. Catalogo generale ufficiale*, Torino 1902, p. 133, n. 39.

<sup>76</sup> G.A. Reyceud, *Un precursore*, in «L'Arte Decorativa Moderna», 4, 1902, pp. 123-128. Segnalato in Catturini, *La Sala...cit.*, 2013, pp. 71-72, nota 9.

<sup>77</sup> In uno degli interventi più approfonditi, scritto da un anonimo corrispondente, se ne parla a proposito del “boschetto” della rotonda d'onore dell'esposizione, che “in certo modo arieggia la decorazione della sala dell'Asse nel castello sforzesco di Milano, lavoro di Leonardo da Vinci, tornato in luce da poco, e restaurato dal Rusca in quest'ultimi due anni. Anch'esso è tutto un viluppo de' rami, de' ramoscelli e delle fronde di alberi che partono dalle quattro pareti della sala, e s'annodano con bel garbo in intrecci regolari, assottigliandosi di mano in mano fino alla serraglia, dove trionfa lo stemma di Ludovico il Moro. Un'occhiata alle belle fotografie ed ai disegni di questo restauro esposte nella galleria italiana rivela inaspettate somiglianze del genere floreale moderno con quell'invenzione di Leonardo scoperta nel 1894, quando ancora lo stile nuovo era timido e balbuziente, ma pure era nato. Ecco adunque che l'arte del nostro secolo s'incontra, senza saperlo, e combina per qualche punto coi concetti d'uno tra i sommi genii del rinascimento. [...] Basterebbe questa corrispondenza a doverci trattenere dal disperare della fortuna di queste nuove invenzioni del tempo nostro: tanto più che, salva e integra la venerazione pel gran Leonardo, non si



giornalistica tra quest'ultimo e l'inedita coppia Beltrami-Melani, per la prima volta concordi nel respingere la forzatura interpretativa<sup>78</sup>.

---

può negare che la decorazione della sala dell'Asse riesce forse un po' sovraccarica ed opaca, certo assai greve al gusto dei nostri migliori artisti floreali". *Lo stile nuovo all'Esposizione d'Arte Decorativa*, in «La Civiltà Cattolica», s. XVIII, vol. VII, quad. 1254, 20 settembre 1902, pp. 658-668 (in part. pp. 662-663). Più sfumata è invece la posizione dell'ignoto autore di un secondo articolo, apparso su *Emporium*: "Dopo un anno di lavoro, veniva in luce questo pergolato vinciano, proprio mentre l'arte contemporanea si rinnova nell'imitazione della natura e nelle squisite seduzioni dello stile floreale. Nil sub sole novi! Sclamerà qualche vecchio critico, che già sorrise della soverchia presunzione dei novatori o pretesi "inventori" della florealità. Simil decorazioni, i cui motivi erano attinti alla flora idealizzata e vagamente combinata dalla genialità dei pittori, non erano ignoti ai Greci, ai Romani [...] nell'antico Egitto e nell'India. Ma questa similarità [...] prova [...] la ingenita tendenza della psiche umana a trascogliere e combinare, dal bello reale offerto dalla natura esteriore, le linee ideali del bello immaginato": (*La Sala delle "Asse" di Leonardo da Vinci nel Castello Sforzesco*, in «*Emporium*», vol. XV, n. 90, pp. 475-477, in part. pp. 476-477).

<sup>78</sup> Diversamente da Melani, l'architetto milanese alluse soltanto velatamente ai collegamenti tra liberty e Sala delle Asse: "Tale insigne manifestazione – oggi ritornata in onore, grazie alle fortunate e pazienti ricerche di studiosi per la munificenza di un cittadino, e per l'opera non meno paziente e valorosa di un giovane pittore, Ernesto Rusca – si presenta a noi mentre a Torino si chiamano a raccolta tutte le forze e gli sforzi, le tendenze e le aspirazioni verso un'arte che direttamente si abbeverì alla natura. Si direbbe che quest'opera abbia voluto concentrare e riservare tutta l'efficacia del suo insegnamento, affinché fosse monito contro gli odierni eccessi e devianti, richiamando come l'arte debba alla natura ispirarsi per integrare la maturità di un concetto. [...] *torniamo all'antico* è il richiamo che più spontaneo si affaccia a noi nel posare e riposare oggi lo sguardo sulla festosa volta della Sala delle Asse": cfr. Beltrami, *La novella opera...*cit., 1902, p.s.n.. Manifesto della sua contrarietà nei riguardi dell'entusiasmo verso lo stile floreale è però l'articolo intitolato *Lo stile del nuovo secolo*, in «La Lettura. Rivista mensile del Corriere della Sera», I, 1, 1901, pp. 22-25, dove l'architetto respinse con la consueta *vis* polemica l'idea che il liberty potesse essere paragonato alla grandezza degli stili del passato, al confronto dei quali "ci sembrano meschine le bizzarrie, le preziosità, le tormentate fantasie di questa insistente tendenza floreale, che – compiuta, come la farfalla, la sua missione fecondatrice – deve rassegnarsi a morire, per preparare alle vicende dell'arte nuova vita, nuove energie".

L'Arte Nova [scrive Melani] stimola all'errore; è molto male, pertanto, immischiarvi chi vi sta lungi. [...] La novella fu annunciata mesi sono con ogni solennità, e il pubblico che ignora cos'è l'Arte vecchia e l'arte nova vi credette; un artista di Milano tolse indi che il motivo che Leonardo avrebbe dato per il soffitto di detta sala a tronchi d'albero intrecciati ed infogliati tolse questo motivo, per mettere assieme una sala destinata all'Internazionale di Torino, ed oggi un amico mio, di solito prudente, si è lasciato vincere dalla novella ed ha affermato, scritto e stampato che Leonardo è un precursore della nostra arte pel soffitto di Milano. [...] Nel caso speciale, del soffitto di Milano, l'autore (chi trovò ancora le prove inconfutabili della paternità leonardesca la quale si estenderebbe persino all'*esecuzione* del soffitto?) nel caso speciale l'idea di dipingere dei pergolati o simili, cioè dei tronchi di piante infogliate sui soffitti, è vecchia molto più di Leonardo. [...] Sì, Leonardo fu precursore dell'Arte Nova e non poteva non esserlo, ma non col soffitto della sala dell'Asse, il quale egli giudicherebbe oggi in guisa diversa di quello che si giudichi in generale; sì, egli fu un precursore perché teneva l'arte in grande rispetto e non reputava artisti i copisti, gli imitatori, i rifacimenti e i ritoccatore o svisatori di antiche pitture che la gente insulsa vede e non capisce<sup>79</sup>.

---

<sup>79</sup> A. Melani, *Di fronda in fronda. Un precursore!*, in «Arte e Storia», n. 19, a. XXI, 13 novembre 1902, pp. 133-134. La stanza da pranzo a cui allude Melani è quella realizzata dalla Ditta Ugo Ceruti di Milano, “disegnata, sotto la diretta influenza degli intrecci arborei della leonardesca Sala delle Assi, dall’architetto Moretti e che, se appare nell’insieme un po’ greve, anche perché richiedeva di essere sviluppata in spazio più vasto, possiede però particolari assai pregevoli, specie nel soffitto bianco ed oro” (V. Pica, *L'Arte Decorativa all'Esposizione di Torino del 1902*, Bergamo 1903, p. 370). Pubblicata in Gaetano Moretti, *Costruzioni concorsi schizzi*, Torino 1912, tav. 56, la sala presentava un soffitto decorato con nodi in stucco, ispirato all'iconografia dei nodi vinciani senza però rimandare direttamente al motivo di Sala delle Asse (Tosi, *Fortuna...cit.*, 2017, pp. XX). Per un approfondimento critico: L. Beltrami, *La Mostra della ditta Ceruti (architetto Gaetano Moretti) all'Esposizione d'arte decorativa moderna in Torino*, in «L'Edilizia Moderna», XII, 5, maggio 1903, pp. 25-32.

Quest'ultima considerazione di Melani è particolarmente interessante, perché consente di introdurre il discorso sulla fortuna del motivo della volta che caratterizzò gli anni successivi: nonostante le sprezzanti opinioni del critico, la flessuosa linearità delle ramificazioni dei gelsi, il tema naturalistico, i colori piatti e brillanti stesi da Rusca colpirono e stimolarono numerosi amatori, committenti, “copisti” e “imitatori” che, come Reycend, collegavano idealmente la composizione del Castello Sforzesco al linguaggio liberty. Beltrami, ma soprattutto Melani, avevano ben ragione di opporsi a tale forzatura, sbagliando però prospettiva: vero che Leonardo non doveva essere considerato un precursore dell'*Art Nouveau*, ma l'aspetto che presentava a quel tempo la Sala delle Asse – dopo il ripristino di Rusca – era il risultato di una totale ricostruzione, che dell'opera del maestro aveva conservato soltanto alcune linee e l'idea compositiva (**fig. 17**), rispecchiando piuttosto caratteri novecenteschi.

Il rimando era quindi a un estroso testo pittorico del principio del XX secolo, visivamente più prossimo ad una *affiche* di Leopoldo Metlicotivz che ad una delicata creazione tardo-quattrocentesca: ciò rendeva il motivo alla moda (quindi appetibile e vendibile) e allo stesso tempo ne facilitava la riproposizione, trattandosi di un soggetto naturalistico e decorativo che, pur nella sua originalità, consentiva di estrapolarne dei moduli senza compromettere il disegno complessivo. L'*Ultima Cena*, capolavoro vinciano per eccellenza, era ritenuto da molti irrimediabilmente

perduto<sup>80</sup> e mal si prestava a fornire ad artisti e committenti elementi iconografici che non fossero a carattere religioso; svuotati di ogni rimando a Ludovico il Moro e alla sua corte, gli intrecci e le corde di Sala delle Asse erano al contrario liberi di invadere facciate e interni di palazzi neorinascimentali, copertine di libri e riviste, vasi, piatti, medaglie e calendari.

---

<sup>80</sup> In merito si veda il drammatico intervento di Gabriele D'Annunzio, *Ode per la morte di un capolavoro*, in «L'Illustrazione Italiana», 1, 6 gennaio 1901, pp. 2-4 a cui rispose a tono il solito L. Beltrami, *A proposito dell'"Ode per la morte di un capolavoro"*, in «Rassegna d'Arte», I, 2, 1901, pp. 20-24.

## 1.6 Ernesto Rusca oltre il Castello Sforzesco

Il primo a sfruttare questa tendenza fu proprio Rusca, che forte del prestigio conquistato con il ripristino della Sala delle Asse, venne chiamato – negli anni immediatamente successivi – a compiere numerose imprese decorative a soggetto neorinascimentale<sup>81</sup>. Importante, ad esempio, è la palazzina che il cavalier Giuseppe Sessa<sup>82</sup> fa innalzare (tra il 1908 e il 1909) a Milano, su via Ariosto e via Alberto da Giussano, a poche centinaia di metri dal Castello Sforzesco<sup>83</sup>. Nel nuovo quartiere alle spalle della stazione delle Ferrovie Nord Cecilio Arpesani (1853-1924) progetta, secondo le “maniere bramantesche”, una casa a due piani fiancheggiata da portineria, scuderia e rimesse per automobili e carrozze. L'architetto, che già aveva coinvolto Rusca in altri cantieri<sup>84</sup>, concepì la costruzione in uno stile moderno e

---

<sup>81</sup> Nell'ambito del riassetto museografico del Castello Sforzesco e su impulso di Beltrami, l'artista ripropose nel 1904 il motivo delle fronde di gelso, piegate a formare un'incorniciatura, in un bozzetto a matita (Milano, Raccolta delle Stampe “Achille Bertarelli”, Pubblicità p. 965) e in uno acquarellato (Milano, Raccolta delle Stampe “Achille Bertarelli”, Pubblicità p. 966, pubblicato in *La Cassina del Duca. Da Cassina Ida a Cassina Anna. Proprietari, architettura e territorio di una grandiosa corte colonica a Milano*, a cura di G. Conti Calabrese, Milano 2015, figg. a p. 80) destinati alla realizzazione di una pittura o di una locandina recante orari e specifiche dei musei, degli istituti e delle attrazioni turistiche del Castello Sforzesco. Altri tre fogli, ascrivibili al medesimo progetto, sono conservati nel medesimo fondo: esposti alla recente mostra dedicata a Luca Beltrami (2014), sono menzionati in *Schede anagrafiche*, in *Luca Beltrami 1854-1933...cit.*, 2014, pp. 308-317, (in part. p. 317, nn. 168-172).

<sup>82</sup> Su Giuseppe Sessa, industriale e collezionista, si rimanda a A. Sessa, *La famiglia Sessa dal X al XI secolo*, Vimercate 2011.

<sup>83</sup> Una presentazione del progetto, corredata da fotografie e piante dell'abitazione, è pubblicata in *Palazzina Sessa*, in «L'Edilizia Moderna», a. XVIII, 10, ottobre 1909, pp. 77-78.

<sup>84</sup> I due avevano collaborato, ad esempio, in Palazzo Gonzaga, nella Chiesa e nel Collegio dei Salesiani e di quello delle Marcelline a Milano, mentre fuori città si ricordano Villa Ricci a

funzionale ispirato all'architettura del Rinascimento lombardo (**fig. 19-20**). Gli interni, da noi visitati grazie alla generosità degli eredi Sessa Soncini, conservano tutt'oggi le vetrate colorate, i soffitti cassettonati, i pavimenti lignei a disegni geometrici, le sovraporche scolpite in marmo, gli arredi in stile e le fastose pitture con targhe, festoni, corde annodate dipinte da Ernesto Rusca e Luigi Comolli, parzialmente copiate dagli allestimenti ottocenteschi delle due residenze milanesi dei fratelli Bagatti Valsecchi<sup>85</sup>.

Il rimando alla Sala delle Asse viene invece adattato ai prospetti dell'abitazione, dove i possenti gelsi del castello diventano esili alberelli graffiti<sup>86</sup>, apparentemente

---

Samarate (Varese) e la chiesa di Legnanello a Legnano: cfr. Selvafolta, *Orientamenti del gusto...cit.*, 2005, pp. 90-92; De Palma, *Ernesto Rusca...cit.*, pp. 179-181. Per Rodolfo Sessa, fratello di Giuseppe, Arpesani ideò con analogo gusto anche l'elegante villa di Cremella, nel lecchese: cfr. *Villa Sessa Rodolfo a Cremella*, in *Ville e Castelli d'Italia. Lombardi e laghi*, Milano 1907, pp. 45-47.

<sup>85</sup> Non a caso proprio ai due artisti si devono le decorazioni dei sontuosi edifici (progettati da Fausto e Giuseppe Bagatti Valsecchi) ai civici 10 e 7 di via Santo Spirito a Milano, risalenti agli anni Ottanta dell'Ottocento; a quest'ultimo indirizzo avrebbe poi vissuto Rodolfo Sessa: R. Pavoni, *Gli artefici nell'opera di Luca Beltrami. Riflessioni per una ricerca sull'artigianato d'arte in Lombardia*, in *Luca Beltrami architetto. Milano tra Ottocento e Novecento*, catalogo della mostra (Triennale di Milano, 10 novembre - 31 dicembre 1997), a cura di L. Baldrighi, Milano 1997, pp. 174-185 (in part. p. 176).

<sup>86</sup> Alcune lettere tra Arpesani e Rusca contengono accenni alle fronde da realizzarsi sui prospetti della portineria con il consueto strumento a forchetta impiegato nella tecnica a graffito: "Quel ramo che sorge in mezzo al riquadro mi fa l'impressione di essere un po' povero, e di struttura troppo primitiva, e non confacente a quella certa eleganza che [...] si vorrebbe dare al piccolo edificio. Mi pare che, pur adoperando il tridente, si potrebbero rinnovare (?) con maggiore spigliatezza le linee della pianticella, e le sue ramificazioni, foggilandone delle foglie, o dei frutti. [...] Nel complesso, sentirei il bisogno di venire più innanzi anche come carattere di epoca, poiché la semplicità del tridente mi pare sia più adatta alle rudi strutture del 300 e del 400 che non alle più delicate del

di alloro, che si sviluppano attorno ai finestroni del primo piano e lambiscono quelle del secondo, intrecciando i propri rami con nastri svolazzanti e corde annodate di chiara ispirazione leonardesca. Un elemento del fortunato motivo viene dunque ripreso e reso essenziale da Rusca, che decise di tornare all'amata e collaudata tecnica a graffito<sup>87</sup>. L'omaggio non è però esplicito e immediato: il pittore recuperò gli intrecci dal proprio bagaglio iconografico e li piegò a suo piacimento, servendosene per integrare la composizione decorativa complessiva della Palazzina Sessa.

Prossimo a quest'ultima soluzione è anche il Villino Bassetti, edificato su iniziativa e progetto dell'ingegnere Achille Bassetti, nel 1911, fuori Milano, nella nuova 'città giardino' di Cusano Milanino (**figg. 25-26**). La costruzione mostra forme più essenziali e pulite, concedendo qualche leziosità architettonica soltanto agli stipiti di porte e finestre e alla loggia al culmine della facciata. Un decoratore (forse attivo nella bottega di Rusca) che conosceva la soluzione di Casa Sessa la ripropose sulle fronti, dandole però maggiore ampiezza e ariosità. Se a Milano gli arbusti incorniciavano le aperture, qui i tronchi evolvono attorno agli spigoli dell'edificio e le fronde si espandono fino a ombreggiare gli stipiti superiori delle finestre, compiendo le solite evoluzioni culminanti in nodi ed intrecci. In un disegno acquerellato della palazzina, firmato da Achille Bassetti e precedente all'avvio dei lavori, si notano alcune discrepanze con quanto poi realizzato: spicca, in particolare,

---

Rinascimento". Cfr. Milano, Archivio Cecilio Arpesani, Album Copialettere 1907-1908, pp. 405, 469-470; 1908-1909, pp. 226, 313, 354. Ringrazio Ilaria De Palma per la segnalazione.

<sup>87</sup> Cordera, *Ernesto Rusca...cit.*, 2005, pp. 101-102.

la colorazione degli alberi, che oggi – nonostante l'impossibilità di un'osservazione ravvicinata – sembrano graffiti a monocromo<sup>88</sup>.

La più fedele riproposta di Ernesto Rusca di un brano della decorazione leonardesca di Sala delle Asse si trova però oltre confine, in Canton Ticino, luogo di origine dei genitori dell'artista (nativi di Rancate) che mantenne la cittadinanza svizzera. Nei primi anni del XX secolo importanti lavori di restauro e completamento della Cattedrale di San Lorenzo a Lugano furono affidati all'architetto Augusto Guidini, che chiamò Rusca per concepire e realizzare l'ampio apparato decorativo<sup>89</sup>. I due

---

<sup>88</sup> Il gradevole foglio è pubblicato su un album intitolato *Milanino*, a cura dell'Unione Cooperativa Milano, Milano 1911, tav. s.n. Fino alla fine del 2016 la villa (di proprietà privata) si trovava sul mercato immobiliare, mentre in seguito la pagina internet dell'agenzia che la presentava è stata rimossa. L'adozione della colorazione nella tecnica a graffito neorinascimentale spetterebbe proprio ad Ernesto Rusca: cfr. Biblioteca Comunale Centrale "Palazzo Sormani" di Milano, Archivio Roberto Aloj, busta 184. Una soluzione decorativa molto simile, con alberi dai rami intrecciati assieme ai nodi leonardeschi (realizzati con una pittura graffita policroma), caratterizza anche la fascia sottogronda della palazzina all'angolo tra via Luigi Emanueli e viale Sarca a Milano, in quello che era un tempo il Borgo Pirelli: un quartiere costituito da trenta villini liberty (realizzato tra il 1920 e il 1923 su progetto degli ingegneri Giacomo Loria e Pietro Allodi) per soddisfare i fabbisogni abitativi dei dipendenti della vicina fabbrica. L'edificio a quattro piani venne popolarmente chiamato *Casone* e da sempre ha ospitato i negozi del quartiere. Gli spazi comuni interni sono interamente ricoperti da graffiti che replicano gli scarlioni e i soli raggianti del Castello Sforzesco. Cfr. *Il Borgo Pirelli a Milano*, in «L'Architettura Italiana», n. 4, aprile 1924, pp. 41-44, fig. a pp. 43-44; A. Mioni, A. Negri, S. Zaninelli, *Il sogno del moderno. Architettura e produzione a Milano tra le due guerre*, a cura di A. Negri, Firenze 1994, pp. 74-76, fig. a p. 76. Di pochi anni prima (1915) risulta essere anche l'analoga decorazione graffita, con grandi alberi ramificati che coprono il secondo e il terzo piano della facciata del palazzo, progettato da Augusto Ballerio, al civico 62 di via Torino a Milano: G. B. Maderna, in *Milano ritrovata. L'asse via Torino*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Clerici, 12 aprile - 8 giugno 1986), a cura di M. L. Gatti Perer, Milano 1986, pp. 234-235, n.1.25.

<sup>89</sup> Tale intervento è oggetto dello studio di De Palma, *Gli affreschi...cit.*, 2017.



professionisti avevano lavorato assieme nel 1906, occupandosi del Padiglione elvetico per l'Esposizione Internazionale del Sempione svoltasi in quell'anno a Milano; i primi studi di Rusca per l'ammodernamento pittorico dell'antico edificio luganese risalgono al medesimo periodo, ma il primo documento ufficiale in cui compare il nome dell'artista è un dettagliato preventivo datato gennaio 1908.

Da lì a poco furono avviati gli interventi 'in stile lombardo' quasi totalmente affidati a Rusca e bottega, che interessarono anche le navate laterali. In quella di sinistra troviamo la cappella di santo Stefano, fondata dalla casata Rusca e passata nel XVII secolo ai Morosini. Ai tempi del cantiere di rinnovamento il vescovo di Lugano era Alfredo Peri, figlio della contessa Carola Morosini che, per la storica cappella di famiglia, dispose una sistemazione particolare (**fig. 21**): al di sopra dei marmi barocchi dell'altare e dei rivestimenti delle pareti e circondata dalle variopinte geometrie neoromaniche, fece dipingere l'arcata superiore a imitazione del motivo vegetale della Sala delle Asse: spariti i tronchi per ragioni di spazio, rimangono l'azzurro del cielo, le corde dorate, i rami intrecciati, le ghirlande con aperture a oculi e la folta chioma fogliata, sulla quale si stagliano due targhe a fondo blu – contenenti due citazioni bibliche scritte in caratteri dorati – con lo stemma Peri-Morosini al centro. Rusca esporta in terra elvetica il motivo da lui rinnovato a Milano, adattandolo al risicato spazio esistente e modificandolo secondo le esigenze della committenza. Un recente sopralluogo compiuto sui ponteggi montati per il restauro ora in corso promosso dalla Curia locale ci ha consentito di rilevare i fori dello spolvero esistenti in alcune parti della pittura muraria, realizzata a secco per

volere di Rusca deciso a riprodurre la soluzione impiegata da Leonardo in castello<sup>90</sup>:  
sorge dunque il sospetto che l'artista e la sua bottega abbiano usato cartoni già  
impiegati in Sala delle Asse – anche se lì non sono emerse antiche tracce di un  
intervento di spolvero – o, più probabilmente, dei rilievi tracciati successivamente  
sulla pittura ridipinta (come quelli pubblicati nel volume commemorativo di  
Beltrami, che però sostiene di averli ricavati in una fase precedente al ripristino: **fig.**  
**17)**<sup>91</sup>. Non sono noti particolari legami tra il vescovo Peri Morosini e Milano e la  
sua diocesi, né di suoi studi o interessi relativi a Leonardo o al Castello Sforzesco: la  
soluzione adottata fu probabilmente frutto di una scelta estetica, in considerazione  
del fatto che una pittura a tema arboreo (tra l'altro di gelso-moro) avrebbe  
consentito rimandi figurati ai cognomi Peri-Morosini.

Ma l'orgoglio di Rusca per aver recuperato l'invenzione leonardesca emerge anche  
nell'edificazione di una gradevole abitazione sulle colline di Rancate, costruita tra il  
1902 e il 1904 e destinata ai genitori<sup>92</sup>. L'interno fu infatti sobriamente curato dal  
pittore, che impreziosì il culmine delle pareti del piano terra alcuni fregi dipinti – in

---

<sup>90</sup> Si ringrazia Lara Calderari per averci presentato l'intervento e consentito l'accesso al cantiere di lavoro. Per un'approfondita disamina sulle vicende storico-artistiche della grande fabbrica luganese si rimanda al volume realizzato in concomitanza del restauro appena concluso: *La cattedrale di San Lorenzo a Lugano*, a cura di G. Mollisi, numero monografico di «Arte e Cultura», n. 6/7, a. 2, ottobre 2017.

<sup>91</sup> Beltrami, *Leonardo...cit.*, 1902, figg. pp. 32, 43-47, 49-50. La didascalia dell'immagine a p. 32, ad esempio, la definisce “Rilievo delle traccie ritrovate per uno dei motivi di aggruppamento, fra le targhe e la serraglia della volta”. L'estrema completezza di questi disegni lascia molti dubbi sul fatto che siano stati eseguiti prima delle pesanti reintegrazioni di Rusca.

<sup>92</sup> L. Calderari, *Barozzo. Casa Tattarletti*, in *Guida d'arte della Svizzera italiana*, a cura della Società di storia dell'arte in Svizzera, Bellinzona 2007, p. 425.

parte raffiguranti piantine cariche di pere e corde annodate, altri con girali vegetali, margherite e tondi contenenti le iniziali degli abitanti – e disegnò gli scranni lignei (con emblemi e stemmi dipinti della casata Rusca) destinati alla sala da pranzo, così come il camino neorinascimentale in pietra grigia del salone, recante l'iscrizione a pennello “E. RVSCA AN DNI MCMIV E(T) PINS”, oltre che il motto inciso “NIL DIFFICILE VOLENTI” (**fig. 22**). L'allestimento era completato dalla decorazione pittorica circostante, costituita da figure di alberi che si stagliavano sulla parete sino al soffitto, evolvendosi in rami intrecciati con cordoni dorati: una composizione chiaramente ripresa da quella della Sala delle Asse, ma che purtroppo non è possibile ammirare né valutare in quanto perduta durante l'ultima sistemazione degli interni. L'importanza che l'impresa di ripristino del castello ebbe nella carriera artistica di Ernesto Rusca è inoltre sottolineata dalla presenza, nella stanza adiacente, di un quadretto incorniciato contenente un'albumina raffigurante la volta e le lunette vinciane con l'allestimento del 1902, accompagnata dalla scritta “Leonardo da Vinci / anno 1498 / La Sala delle “Asse” nel Castello di Milano / Rinnovata dal pittore Ernesto Rusca / 1901-1902”.

È molto probabile che il pittore abbia adottato soluzioni analoghe anche in altri cantieri, ma al momento non abbiamo notizie certe: gli interventi ricordati dai documenti e dalla pubblicistica dell'epoca registrano infatti una preferenza della committenza alto-borghese per soluzioni più grafiche, seriali ed essenziali, spesso

realizzate sui prospetti esterni<sup>93</sup>. Praticamente sconosciuti restano inoltre i nomi dei collaboratori di Rusca che potrebbero aver diffuso ulteriormente il motivo, sulla scia del grande successo di inizio secolo: il numero di “oltre 40 operai<sup>94</sup>” indicato anni dopo dalla vedova sembra francamente eccessivo, ma il pittore dovette per forza appoggiarsi ad una nutrita squadra di giovani per completare l’integrazione del soffitto leonardesco in poco più di un anno. Gli artisti più vicini a lui (pur non comparando in alcuna fattura o documento relativo a Sala delle Asse) sembrano essere Luigi Comolli e Archimede Albertazzi: il primo fiancheggiò Rusca in prestigiose imprese pittoriche lontane nel tempo come quelle di Palazzo Bagatti Valsecchi (1886) e della già ricordata Palazzina Sessa (1908-1910), segno di un consolidata intesa di intenti e modalità lavorative testimoniata anche dalla realizzazione da parte di Comolli delle pitture dell’atrio di ingresso del fastoso

---

<sup>93</sup> Molteplici sono infatti i nuovi edifici residenziali (tra la fine del XIX secolo e il primo decennio del successivo) in cui è segnalato l’apporto di Rusca per la parte pittorica: ad esempio nel Villino Hoepli a Milano (in zona Castello Sforzesco ma oggi perduto), risalente al 1894-1896 e progettato dall’ingegner Carlo Formenti (*Villino Hoepli. Milano - Via XX Settembre*, in «L’Edilizia Moderna», V, 5, maggio 1896, pp. 45-46). Sfortunatamente non è stato possibile verificare l’aderenza al modello di Sala delle Asse del fregio di Villa Mosterts a Somma Lombardo, progettata da Beltrami assieme all’ingegner Luigi Repossi e tutt’ora di proprietà privata: “Menzione speciale va fatta poi dell’opera del pittore Ernesto Rusca, che eseguì tutti i graffiti delle facciate e buona parte delle decorazioni nell’interno. Particolarmente accurate e d’ottimo effetto riuscirono la gran fascia a foglie e rami di vite intrecciate che corre per buona parte dell’edificio sotto il davanzale delle loggie al secondo piano, la decorazione del porticato e della soprastante parte di facciata e quella delle pareti della sala da pranzo, costituita da un alto fregio policromo di raccordo col plafone in legno e da un intreccio romboidale di corda con nodi di sapore Leonardesco, attraversati da ramoscelli con foglie di ulivo”. Cfr. *Villa Mosterts in Somma Lombardo*, in «L’Edilizia Moderna», XII, 7, luglio 1903, pp. 45-46.

<sup>94</sup> Fiorio, in Fiorio, Lucchini, *Nella Sala...cit.*, 2007, p. 104, nota 7.

palazzo neorinascimentale (progettato da Beltrami per il commendator Alfonso Bernasconi) al civico 11 di via Mascheroni a Milano (**fig. 23**)<sup>95</sup>: sulla volta a crociera vengono infatti dipinti a monocromo ramoscelli di fini arbusti, che salgono da terra unendosi in un'ordinata decorazione fatti di intrecci di corde dorate.

Albertazzi sembra invece raccogliere e portare avanti (anche in epoche molto avanzate) l'eredità artistica di Ernesto Rusca, disegnando alcune copertine per la rivista *Emporium* “di stile leonardesco” nel 1919<sup>96</sup> e arricchendo con pitture e graffiti (copiati da invenzioni di Rusca, come le vedute del cortile di Palazzo Bagatti Valsecchi di via Santo Spirito 7 o i decori del sottogrona dell'ex Ospedale Spagnolo al castello) il padiglione lombardo della Fiera di Roma del 1911 e quello italiano presentato all'Esposizione internazionale del libro e d'arte grafica di Lipsia del 1914<sup>97</sup>. Albertazzi, come già Rusca, si divide tra l'impegno come decoratore e

---

<sup>95</sup> *Casa in via Mascheroni 11, Milano*, in «L'Edilizia Moderna», XXV, 1, gennaio 1916, p. 1. La presenza di Comolli – senza un esplicito riferimento al rapporto tra l'ingresso e il motivo di Sala delle Asse – è segnalata da Pavoni, *Gli artefici...cit.*, 1997, pp. 176-177 (dove sono elencati anche altri palazzi progettati da Beltrami in cui è stato chiamato a intervenire). Sulla fronte dell'edificio che si affaccia sul giardino interno si trova un riquadro eseguito a graffito raffigurante due alberelli i cui rami (costellati di bacche e molto simili a quelli delle lunette del castello) si intrecciano nella parte superiore e sorreggono, tramite una corda, uno stemma a forma di targa (**fig. 24**).

<sup>96</sup> “La ricorrenza del Centenario Leonardiano rimanda l'artista a richiami del segno decorativo del grande Maestro”: cfr. *Le copertine dell'Emporium*, in «Emporium», vol. L, n. 298, 1919, pp. 219-224 (in part. p. 224, fig. a p. 223)

<sup>97</sup> Per il padiglione lombardo si vedano le fotografie di Achille Ferrario pubblicate nell'album A. Zacchi, *Il Padiglione Lombardo a Roma nel 1911. Comitato Regionale Lombardo per le feste commemorative del Cinquantenario del Regno d'Italia*, s.l. 1911, tavv. XX-XXI e il volume *Il padiglione lombardo*, a cura del Comitato Regionale Lombardo per l'Esposizione del 1911 in Roma, Milano 1911, dove è ricordato che “le pittoriche e i soffitti” spettano alla ditta Archimede Albertazzi. A questa impresa partecipò anche Luigi Comolli, autore delle copie della volta a

quello di restauratore, realizzando ex-novo alcuni importanti cicli pittorici (come quelli delle Sala XIII e XIV della Pinacoteca Ambrosiana) e intervenendo sugli antichi affreschi di numerose chiese ed edifici milanesi di grande importanza storico-artistica, come Santa Maria delle Grazie (a fianco di Oreste Silvestri e in un cantiere dove già era intervenuto Rusca), San Marco, la Certosa di Garegnano e Casa degli Atellani<sup>98</sup>. La riproposizione documentata di motivi restaurati o creati dall'artista elvetico lascia supporre che pure il celebre disegno della Sala delle Asse possa essere stato replicato da Albertazzi in qualche cantiere lombardo, anche se al momento non sono noti.

---

grottesche della sacrestia di Santa Maria della Passione a Milano (p. IX), delle decorazioni del gabinetto della Villa Alari di Cernusco sul Naviglio (p. XI) e delle pitture dell'andito di Palazzo Fodri a Cremona (p. XII). L'apporto di Albertazzi al padiglione italiano a Lipsia è invece ricordato in *Relazione sulla partecipazione ufficiale dell'Italia alla Esposizione internazionale del libro e d'arte grafica. Lipsia 1914*, Bergamo 1915, p. 9.

<sup>98</sup> Sulla partecipazione dei tre tecnici nelle sistemazioni della chiesa delle Grazie si veda la relazione storico-artistica di Paola Villa, Libero Corrieri e Bruno Soranzo compilata a seguito del restauro degli affreschi di Butinone del 2007-2008: [http://www.paolavillarestauri.it/allegati/smg/intervento\\_santi\\_navata.pdf](http://www.paolavillarestauri.it/allegati/smg/intervento_santi_navata.pdf). Nella Basilica di San Marco un intervento di Albertazzi è ricordato dai documenti d'archivio almeno per la Cappella del Crocefisso (poi della Pietà), restaurata tra il 1924 e il 1927, e per il progetto non attuato di eliminare gli affreschi antichi del presbiterio per realizzarvi un'*Apocalisse*: M. L. Gatti Perer, *Introduzione*, in *La chiesa di San Marco in Milano*, a cura di M. L. Gatti Perer, Milano 1998, pp. 10-19 (in part. p. 13); A. Spiriti, *La vicenda della pittura barocca dalla fine della Maniera all'Arcadia*, in *La chiesa...cit.*, 1998, pp. 165-229 (in part. pp. 191, 228, nota 49). La sistemazione delle pitture del prospetto esterno verso il giardino della storica abitazione degli Atellani – a fianco del restauratore Francesco Annoni, già autore dello stacco delle lunette di Bernardino Luini sotto la supervisione di Cavenaghi – è menzionata in P. Portaluppi, *La Casa de gli Atellani in Milano*, Milano 1922, p. 58. Ringrazio Rossana Sacchi per la segnalazione. Ad Albertazzi è forse attribuibile, nella Sala dello Zodiaco, la targa dipinta in una delle lunette più reintegrate con le iniziali "HJ", chiaramente ripresa dal modello di quelle della Sala delle Asse.

Grazie all'intervento nella stanza leonardesca, Rusca beneficiò di grande stima e notorietà ed è dunque naturale che lui e i suoi collaboratori abbiano proposto o avuto richieste di realizzarne copie in ville e palazzi in stile. La misura del successo del motivo neovinciano deve dunque prescindere da questi interventi, limitati nel tempo e nello spazio e direttamente ricollegabili all'artefice del ripristino del Castello Sforzesco, concentrandosi invece su luoghi e artisti molto lontani tra loro. Subito dopo la prima inaugurazione del 1902, compaiono infatti omaggi o repliche puntuali in contesti estremamente differenti.

I primi del Novecento sono anni di grande riscoperta di Leonardo: a Milano tale fervore si concretizza con la creazione, per volontà dell'instancabile Beltrami, della Raccolta Vinciana (1905), il cui manifesto – forse ideato assieme a Rusca – presenta una intricata composizione di cordami intrecciati, mutuata dal modello delle celebri incisioni dell'*Accademia Leonardi Vinci* (**fig. 18**). Nell'impossibilità di ricavare dall'*Ultima Cena* e dagli altri dipinti dell'artista un elemento caratterizzante e univoco che rimandasse immediatamente a Leonardo e alla sua opera, si decise di estrapolare i fantasiosi “nodi infiniti” (appartenenti al patrimonio iconografico rinascimentale lombardo) dalle stampe dell'*Accademia* e dalle ghiere dipinte della Sacrestia del Bramante in Santa Maria delle Grazie, dando vita a un inedito, efficacissimo simbolo neovinciano<sup>99</sup>.

---

<sup>99</sup> Sul patrimonio iconografico definito ‘neosforzesco’ e il recupero e sviluppo dei decori leonardeschi nei cantieri lombardi si rimanda al contributo di O. Selvafolta, *Orientamenti del gusto...it.*, 2005, pp. 88-89.

Tra le prime realizzazioni pittoriche desunte dalla composizione vinciana vi è infatti l'ampia decorazione parietale del salone da pranzo (distrutto) dell'hotel-ristorante Storione di Padova, compiuta dall'artista ferrarese Cesare Laurenti (1854-1936)<sup>100</sup> tra il 1904 e il 1905 (**fig. 27-28**). L'edificio era stato eretto pochi anni prima in pieno centro storico con l'obiettivo di diventare il punto di riferimento alla moda della città; per questo fu chiamato l'artista romagnolo, esponente di un'arte a metà tra simbolismo e decorativismo floreale, che volle con sé numerosi collaboratori specializzati per realizzare le parti in ferro e ceramica invetriata e l'arredo della stanza, fortunatamente immortalati in un numerosi scatti. Laurenti, formatosi a Firenze e Napoli, aveva esposto sue opere anche all'Esposizione Triennale della Regia Accademia di Belle Arti di Milano (vincendo nel 1894 il premio Principe Umberto con il dipinto *Le Parche*); nel salone principale del locale – lungo una ventina di metri – non dipinse una copia della Sala delle Asse ma una rielaborazione basata sulla sua ossatura compositiva: un soffitto simulante un pergolato di melograni si connetteva alla fascia sottostante di alberi che, formando con le loro sagome delle incorniciature semicircolari, prendevano la forma di lunette e scandivano le pareti, fondendosi in maniera organica con l'architettura del salone che si apriva illusionisticamente verso l'esterno. Nelle riquadrature volteggiavano disinvoltate fanciulle intente a giocare con drappi svolazzanti su sfondi bucolici,

---

<sup>100</sup> P. Pietrini, voce *Laurenti Cesare*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXIV, Roma 2005, pp. 74-77.



mentre la volta era rinforzata da una sorta di griglia in stucco dorato che si appoggiava alle fronde, come se si trattasse di un loggiato in metallo<sup>101</sup>.

Ad anni molto vicini (1902-1908) risale anche la decorazione della cosiddetta Galleria Peruzziana nel Palazzo Salimbeni del Monte dei Paschi di Siena (**fig. 29-30**), vivace invenzione eclettica di Gaetano Brunacci (1853-1922). L'attuale corridoio con vetrate – in origine una loggia aperta che metteva in comunicazione due ali dello storico edificio – fu coinvolto a inizio Novecento nel piano di ammodernamento voluto dall'istituto bancario, proprietario del complesso architettonico dal 1866. L'artista cortonese aveva già realizzato con successo la Sala delle Adunanze della Deputazione Amministratrice (inaugurata nel 1897), ma la Galleria Peruzziana fu il suo capolavoro: il passaggio è costituito da otto spazi coperti da volte a botte, completamente ricoperte dalle sgargianti pitture che adornano anche le sottostanti paraste. Brunacci attinse dal vasto repertorio

---

<sup>101</sup> Il pittore milanese Anselmo Bucci, dopo una visita al locale, descrisse la decorazioni a “lacci rossi leonardeschi [che] legano una pergola d'alberi di melograno rosso, che è una sala delle Assi”: cfr. C. Beltrami, *Cesare Laurenti: dalla pittura di genere all'idea*, in *Cesare Laurenti (1854-1936)*, a cura di C. Beltrami, Treviso 2010, pp. 12-27 (in part. pp. 20, 27, nota 66). La destinazione d'uso dell'ambiente e una cattiva manutenzione dello stabile compromisero lo stato di salute delle pitture, sottoposte al restauro dello stesso Laurenti già nel 1929. Passato di moda nel secondo dopoguerra, lo stabile fu acquistato (1962) dalla Banca Antoniana di Padova e Trieste, che ne dispose la demolizione per ragioni speculative. La soprintendenza locale impose la rimozione delle pitture murali, che però furono maldestramente staccate e danneggiate in quell'occasione. I frammenti meglio conservati furono donati dall'istituto bancario ai Musei Civici padovani, dove si trovano oggi: P. Zatti, *schede Cesare Laurenti. Fregio decorativo dell'Albergo Storione*, in *Dipinti dell'Ottocento e del Novecento dei Musei Civici di Padova*, catalogo della mostra (24 ottobre 1999 – 15 gennaio 2000), a cura di D. Banzato, F. Pellegrini, M. Pietrogiovanna, Padova 1999, pp. 329-333, nn. 523 (1)-523 (30).

iconografico di grottesche e pitture decorative cinquecentesche di scuola centro-italiana, ad eccezione di un soffitto che riprende il concetto arboreo della sala leonardesca del Castello Sforzesco<sup>102</sup>. Quattro sottili ulivi carichi di piccoli frutti spuntano dagli angoli della volta (dove sono posizionati altrettanti stemmi con l'emblema del Monte dei Paschi), sviluppandosi sui lati e al culmine di essa, dove un sole splendente in stucco dorato viene circondato da sottili ramoscelli mentre una corda argentata si annoda attorno ai tronchi e ai rami – popolati da numerosi uccelli di diverse specie – rievocando gli infiniti nodi vinciani.

Nel primo ventennio del secolo artisti diversi per provenienza e formazione compirono dunque un'analoga operazione di acquisizione, elaborazione e riproposizione di singoli tasselli dell'originario motivo rinnovato da Rusca, svuotandolo progressivamente di significati o dirette connessioni con Leonardo e la corte sforzesca. Ritroviamo infatti le corpose corde dorate e annodate sulla volta della Sala consiliare del Municipio di Badia Polesine (**figg. 31-32**), attorcigliate a rigogliosi rami di quercia con ghiande che coprono leziosamente il soffitto, aprendosi al di sopra del cornicione su vedute e paesaggi locali: ad inserirle fu il pittore veneto Amedeo Bianchi (1882-1949), che dopo gli studi torinesi tornò nella provincia rovighe e realizzò la decorazione in questione nel 1909, forse colpito

---

<sup>102</sup> Ringrazio Giovanni Agosti e Jacopo Stoppa per la segnalazione e Duccio Benocci della Banca Monte dei Paschi di Siena per le indicazioni fornitemi. F. Ceccherini, *La decorazione pittorica nei locali della sede storica della Banca Monte dei Paschi di Siena. Un'espressione del purismo di Alessandro Franchi, Giorgio Bandini, Gaetano Brunacci*, in *La sede storica della Banca Monte dei Paschi di Siena. L'architettura e la collezione delle opere d'arte*, a cura di L. Bellosi, Siena 2002, pp. 88-120 (in part. pp. 98-99, fig. p. 111).

dalle fotografie della Sala delle Asse ammirate all'Esposizione torinese del 1902 o forse proprio al castello<sup>103</sup>.

A Brescia, in uno storico spazio pubblico come Palazzo della Loggia, viene affrescato nel 1916 un soffitto a “grotteschi e arabeschi”, apertamente ispirato alla volta correggesca del Monastero di San Paolo a Parma (**fig. 33**). Autore dell'opera, dipinta sul soffitto di una saletta della segreteria del sindaco, fu Gaetano Cresseri (1870-1933): una schiera di puttini nudi si rincorrono entro una raggiera di colonnette, sullo sfondo di un fitto fogliame di rami serpeggianti costellato dalle stesse aperture circolari del soffitto milanese. Una derivazione di non immediato riconoscimento (da imputarsi all'assemblaggio mimetico con altri modelli), ma che fu rilevata ai tempi della sua realizzazione, come dimostra la discussione sui giornali locali in cui la Sala delle Asse veniva esplicitamente menzionata<sup>104</sup>. Nel 1932 l'artista bresciano propose una più esplicita ripresa del motivo arboreo leonardesco nel progetto di decorazione del soffitto della Sala di Consultazione della Casa del Podestà di Lonato, in provincia di Brescia: ma Ugo da Como, proprietario

---

<sup>103</sup> Bianchi era stato uno dei collaboratori di Laurenti per l'allestimento pittorico dell'Hotel-ristorante Storione di Padova: A. Romagnolo, *Rovigo e Polesine*, in *La pittura nel Veneto. Il Novecento*, a cura di G. Pavanello, N. Stringa, I, Milano 2006, pp. 327-348 (in part. pp. 327, 329, fig. 354).

<sup>104</sup> Si veda il contributo di F. Robecchi, in V. Frati, I. Gianfranceschi, F. Robecchi, *La Loggia di Brescia e la sua piazza. Evoluzione di un fulcro urbano nella storia di mezzo millennio*, III, Brescia 1995, pp. 215, 252, nota 9. Ringrazio Luciano Anelli e Stefano Lusardi per le informazioni gentilmente fornitemi in merito.

dell'edificio che ospita oggi l'omonima fondazione culturale, preferì una soluzione più sobria e l'idea non fu mai sviluppata<sup>105</sup>.

È però Milano, prevedibilmente, la città dove gli echi della Sala delle Asse si fanno più frequenti, anche se molte riproposte debbono essere andate perdute in successivi ammodernamenti o sono ancora nascoste all'interno di abitazioni private. Significativo è il caso di un edificio molto noto come Villa Faccanoni in via Buonarroti 48, che attualmente ospita la Clinica Columbus: il progetto di Giuseppe Sommaruga (1912-1914) è studiato da tempo, ma solo di recente è stata evidenziata l'esistenza, nell'ex sala da pranzo (oggi sala d'attesa) di un fregio fogliato sul soffitto ispirato al motivo leonardesco (**fig. 34**)<sup>106</sup>.

Gli isolati tra il Castello Sforzesco e l'area dell'odierna Fiera Milano City furono edificati nei primi due decenni del XX secolo su impulso del piano regolatore

---

<sup>105</sup> F. Lusardi, *Gaetano Cresseri e Ugo da Como: la "cittadella di cultura" a Lonato*, in *Giornata di studio sul pittore Gaetano Cresseri (Brescia, 1870-1933)*, atti del convegno (Brescia, Ateneo, 19 novembre 2002), a cura di L. Anelli, Brescia 2005, pp. 233-267 (in part. pp. 258-259, nota 66). Lo studioso elenca tra le possibili derivazioni anche il caso di un ambiente di Villa Finazzi a Bergamo, opera del bresciano Francesco Domenighini; ma l'analisi delle fotografie pubblicate in *Francesco Domenighini 1860-1950 l'arte della decorazione, la passione del dipingere e l'impegno nell'insegnamento*, catalogo della mostra (Breno (Brescia), chiesa di Sant'Antonio, 10 agosto - 22 settembre 2002), a cura di B. Passamani, A. Giorgi, E. Batrazzi Marchi, L. Morandini, Bergamo 2002, pp. 73-74, 174 porta ad escludere tale composizione dal novero delle desunzioni dalle pitture di Rusca.

<sup>106</sup> *Giuseppe Sommaruga: un protagonista del Liberty italiano*, catalogo della mostra (Milano, Padiglione d'Arte Contemporanea, 28 maggio - 30 giugno 1982), a cura di E. Bairati, D. Riva, Milano 1982, p. 94, n. 7; P. Sacerdoti, *Sommaruga. Villa Faccanoni Romeo: un capolavoro della maturità*, in *Italian Liberty. Il sogno europeo della grande bellezza*, a cura di A. Speziali, s.l. 2016, pp. 29-39, (in part. p. 35, fig. a p. 38).

Beruto, caratterizzandosi per costruzioni plurifamiliari destinate a una committenza alto-borghese che prediligeva soluzioni architettoniche liberty e neorinascimentali: non è dunque un caso che nello spazio di poche vie si trovino le decorazioni ispirate al motivo leonardesco nella Villa Faccanoni di Sommaruga, nel Palazzo Bernasconi di Beltrami e nell'edificio che sorge all'angolo tra via Mario Pagano e via Alberto da Giussano<sup>107</sup>: l'ingresso, al civico 18 di quest'ultima strada, consta di un breve corridoio impreziosito da una ricca ornamentazione – con pannellature dipinte e graffite a motivi geometrizzanti sulle pareti, incorniciate da un fregio continuo di corde dorate intrecciate – mentre il soffitto quadrangolare è coperto da un fitto manto di foglie allungate dal colore azzurro argentato, attraversato da rami e arbusti stretti da cordami di un giallo dai riflessi dorati (**figg. 35-36**). La composizione prosegue anche nel successivo ambiente (coperto da una cupola) a pianta ottagonale, sul quale si aprono gli accessi per le ali del palazzo: pur adattandosi ad uno spazio molto diverso, il decoro sovrastante riprende l'articolazione del soffitto della Sala delle Asse, con un lampadario in vece dello stemma centrale. Il progetto di costruzione fu presentato nel giugno 1919 dall'ingegnere e architetto Mosè Krikunetz (su commissione del costruttore, l'ingegner Ulderico Segre) e i lavori completati nel settembre dell'anno successivo<sup>108</sup>.

---

<sup>107</sup> Segnalato da Fiorio (*"Tutto mi piace"*...cit., 2005, p. 179, nota 56; *eadem*, *"Infra le fessure"*...cit., 2006, pp. 23, 28-29, nota 18), che ha raccolto alcune derivazioni novecentesche del motivo della Sala delle Asse sparse per Milano.

<sup>108</sup> Anche la pratica venne chiusa soltanto nel 1924. Cfr. Milano, Civico Archivio Storico, Fondo Ornato Fabbriche, II serie, cart. 856, p. g. 97965 a. 1924.

### 1.7 Il quarto centenario della morte di Leonardo (1919)

La diffusione del motivo leonardesco in ambito decorativo aveva subito un'ovvia battuta d'arresto in coincidenza del primo conflitto mondiale, riprendendo alla conclusione della guerra con maggiore vigore e fedeltà al modello originario: la ragione principale è da ricercarsi nella coincidenza con le celebrazioni per il quarto centenario della morte del maestro (scomparso nel 1519) e il conseguente impulso dato all'esaltazione e all'ennesimo recupero del mito di Leonardo e della sua arte.

Numerose furono infatti le iniziative promosse all'estero – soprattutto in Francia – e nel nostro Paese, dove oltre a una serie di conferenze e letture commemorative fu realizzato (in tutta fretta) un elegante volume commemorativo affidato a esperti come Adolfo Venturi e Luca Beltrami; i contributi si rivelarono poco significativi, mentre un'interessante dichiarazione d'intenti presente nell'introduzione può aiutarci a chiarire le cause della capillare diffusione del motivo: “L'istituto [di Studi Vinciani] dovrà inoltre incoraggiare con premi o con sussidi quegli studiosi che intendano orientare i loro sforzi e le loro indagini verso la vasta e ricca miniera della vita e delle opere di Leonardo. A questo scopo saranno indetti concorsi a premi per lavori di vario genere; ossia per studi biografici, bibliografici e critici, per opere di pittura e scultura aventi per soggetto il grand'Uomo ed anche per composizioni letterarie, musicali, teatrali, cinematografiche, e via dicendo<sup>109</sup>”.

È probabile che i roboanti propositi dell'istituto siano rimasti in gran parte sulla carta, sortendo però alcuni effetti pratici in campi come quello pittorico-decorativo

---

<sup>109</sup> M. Cermenati, *Premesse. L'Istituto di studi vinciani*, in *Per il IV° Centenario della morte di Leonardo da Vinci. Il maggio 1919*, Bergamo 1919, pp. XI-XX (in part. p. XIX).

con scuole d'arte locali e consorzi d'artisti<sup>110</sup> stimolati a misurarsi con temi leonardeschi. Gli anni Venti del Novecento si distinsero infatti per il proliferare di repliche della Sala delle Asse di consistenti dimensioni, spesso riproponenti l'intero motivo della volta con qualche variante dovuta a specifiche richieste della committenza o all'adattamento dettato dall'articolazione architettonica degli spazi. Diverse imprese individuate nel corso della nostra ricerca non sono purtroppo ascrivibili ad alcun autore specifico, né databili con sicurezza: in molti casi si tratta di decoratori chiamati a compiere puntuali interventi a completamento di un riassetto globale dell'edificio, di cui raramente resta traccia documentaria o bibliografica.

Tra i pochi casi in cui è affiorato il nome dell'autore c'è quello degli affreschi al piano nobile di Palazzo Litta Modignani (oggi sede istituzionale del gruppo UBibanca) in corso Europa 16 (costruito al posto della storica via Passerella) a Milano<sup>111</sup>: la sala adibita a biblioteca è arricchita, nello spazio sovrastante le librerie lignee neorinascimentali, da pitture parietali raffiguranti dodici alberi che evolvono le proprie fronde sulla volta ricoprendola totalmente di foglie (costellate di bacche rosse), con il centro del soffitto illusionisticamente sfondato da un oculo dipinto attorno al quale si trovano altri dodici fori aperti tra le fronde (**figg. 37-38**). L'intera

---

<sup>110</sup> Nella Milano di quegli anni fu molto attiva, a titolo d'esempio, la Cooperativa Pittori Imbiancatori pubblicizzata su diversi numeri della rivista del Comune per "Stucchi, Pitture, Decorazioni, Affreschi, Graffiti per Facciate e Locali Interni": *Appaltatori e Fornitori del Comune di Milano*, in «Città di Milano. Bollettino municipale mensile di cronaca amministrativa e di statistica», 1, a. XXV, 31 gennaio 1919, p. 44.

<sup>111</sup> Fiorio, "Tutto mi piace"...cit., 2005, p. 179, nota 56; "Infra le fessure"...cit., 2006, pp. 23, 28-29, nota 18.

composizione è illuminata da intrecci e nodi di corde dorate, applicati a rilievo in stucco, che serpeggiano tra un ramo e l'altro. Nel corso di alcuni interventi di manutenzione che hanno previsto la temporanea rimozione delle scaffalature è stata trovata un'iscrizione sul muro con il numero "1921<sup>112</sup>", plausibile datazione "del soffitto [...] in stile leonardesco<sup>113</sup>" compiuto dal milanese Piero Posi (o Posi) Girardi (1894-1971), che dovette occuparsi anche dei decori neorinascimentali presenti nelle stanze circostanti, in parte ispirati a quelli del refettorio di Santa Maria delle Grazie.

Un raro episodio di *revival* dell'immagine della Sala delle Asse in ambito sacro trovava invece sviluppo nella cappella del battistero dell'antica chiesa di Santa Maria Assunta, nel quartiere milanese di Crescenzago<sup>114</sup>. Il precedente illustre di

---

<sup>112</sup> Comunicazione orale dell'architetto Massimo Porzio di UBIBanca, che ha seguito i lavori di restauro effettuati anni prima e che ringrazio per il supporto e le indicazioni gentilmente fornitemi durante il sopralluogo.

<sup>113</sup> "Nella biblioteca del Palazzo Conti Figari-Cusini a Milano": cfr. A. M. Comanducci, *Dizionario illustrato dei Pittori, Disegnatori e Incisori Italiani Moderni e Contemporanei*, IV, Milano 1973, p. 2553; A. Mezzanotte, G. C. Bascapè, *Milano nell'arte e nella storia*, Milano-Roma 1968, p. 203. Sembra però che il committente dell'opera sia stato il precedente proprietario, il cavalier Enea Fossati, così menzionato in Ditta Savallo, *Guida di Milano e Provincia. 1925-1926*, Milano 1925, p. 453 (civico 10 di via Passarella, confinante con la marchesa Giulia Litta Modignani Pizzini, residente al numero 8); tre anni dopo l'edificio risulta invece intestato al commendator Remigio Cusini, rimanendo inalterata la proprietà della marchesa vicina (almeno fino al 1941: Ditta Savallo, *Guida di Milano e Provincia. 1928*, Milano 1928, p. 586; *eadem*, *Guida di Milano e Provincia. 1941-1942*, Milano 1941, p. 1017). Per la storia dell'edificio fino alla fine del XIX secolo si veda *Palazzo Litta Modignani in Milano*, a cura di A. B. Belgiojoso, Milano 1994.

<sup>114</sup> La "bella volta affrescata" viene scambiata per un'opera cinquecentesca "di più diretta osservanza leonardesca" da Carlo Bertelli (*Per una iconografia degli Arcimboldi e delle decorazioni della Bicocca*, in G. Vergani, *La Bicocca degli Arcimboldi*, Milano 2000, pp. 51-102,



Ernesto Rusca nella Cattedrale di Lugano, dove la parziale riproposizione è limitata allo spazio di un sottarco, era qui notevolmente amplificato andando a coprire la quasi totalità della superficie del catino absidale, partendo da un'altezza di circa tre metri (**figg. 39-40**). Al di sotto di tale quota le pitture replicavano il velluto e le incorniciature a scarlioni dell'allestimento in stile della stanza leonardesca voluto da Beltrami nel 1909, proseguendo poi oltre il cornicione con figure di otto arbusti che disegnavano – con i loro rami fogliati gremiti di bacche e annodati alle solite composizioni di nodi vinciani – tre lunette sulla parete di fondo e due su ciascuna di quelle laterali, mentre alcune frasche più basse inquadravano organicamente le parti superiori delle due finestrelle allungate presenti. Alla sommità della volta era dipinto uno stemma raffigurante un cartiglio e una montagnola, probabilmente riferibile all'ignota famiglia sostenitrice del ripristino novecentesco della cappella<sup>115</sup>.

---

in part. p. 92) e, in un primo momento, anche da Fiorio (in *Leonardo e i leonardeschi...*cit., 2001, p. 154, nota 247, dove la assegna al 1504 e confonde Crescenzago con Camuzzago). Successivamente la stessa studiosa (Fiorio, “*Tutto mi piace*”...cit., 2005, p. 179, nota 56; *eadem*, “*Infra le fessure*”...cit., 2006, pp. 23, 28-29, nota 18), riconoscendone la fattura novecentesca, denunciò l'incomprensibile scelta – avallata dalla soprintendenza – di rimuovere le pitture novecentesche per far riemergere i pochi, sottostanti frammenti antichi, ampiamente integrati nel successivo restauro. Per una sintesi sulla storia della chiesa si rimanda alla scheda di F. Cavalieri, *Santa Maria Assunta (Rossa)*, in *Le chiese di Milano*, a cura di M. T. Fiorio, Milano 1985, p. 198.

<sup>115</sup> Suggestiva ma priva di appigli documentari è l'ipotesi che la commissione possa essere ascrivibile ai Mangili, già sostenitori di diversi restauri al Castello Sforzesco; il senatore Cesare (scomparso nel 1917) e il fratello Alberto (morto nel 1910) finanziarono la ricostruzione del cosiddetto Ospedale Spagnolo nel 1907, due anni dopo la perdita della sorella Fanny che, a sua volta, aveva dedicato alcune elargizioni nel maniero alla memoria del defunto fratello Giacomo.

Attorno al 1922-1923 venne promosso un ampio piano di restauro che stravolse le stratificazioni secolari di Santa Maria Assunta (detta la Rossa), nel vano tentativo di riportarla ad un presumibile stato originario romanico: “Alcune cappelle sono demolite; la fronte è completamente riorganizzata; l’interno spogliato degli intonachi e rivestito di esuberanti decorazioni<sup>116</sup>”. Tra queste ultime dovevano trovarsi anche le pitture della cappella del battistero (già di santa Caterina, ricordata da una lapide dedicatoria ancora presente che reca la data del 1503), realizzate da un ignoto artista contemporaneo che, già nel 1925, veniva confuso con un seguace di Leonardo<sup>117</sup>. Sfortunatamente, la replica di Crescenzago è stata cancellata tra il 1999 e il 2000 durante un radicale intervento purista, mirato a recuperare le scarse tracce di pitture sottostanti<sup>118</sup>; e solo una pregevole, inedita lastra fotografica della prima metà del Novecento ci consente di apprezzare oggi la composizione perduta<sup>119</sup>.

---

Nell’allora borgo di Crescenzago si trova Villa Lechi, appartenuta nella seconda metà del XIX all’ingegner Enrico Mangili.

<sup>116</sup> “Purtroppo tali lavori, condotti con poca cautela, hanno messo in luce e poi subito falsati elementi preziosi della fabbrica antica conducendo, in non pochi casi, a risultati affatto arbitrari e poco attendibili”: F. Reggiori, *Tre chiese lombarde o prelombarde*, in «Architettura e Arti Decorative», vol. II, n. 10, 1924-1935, pp. 433-457 (in part. p. 450). Nonostante siano noti almeno un paio di contributi coevi sulla chiesa, non viene mai indicato in essi il nome dell’architetto che ha promosso e curato il pesante intervento di restauro.

<sup>117</sup> Alvis, *L’Arte nel Territorio del nuovo Comune di Milano*, in «Città di Milano. Bollettino municipale mensile di cronaca amministrativa e di statistica», 9, a. XLI, 30 settembre 1925, pp. 308-310 (in part. p. 309). La tesi è sostenuta anche dall’affidabile C. Ponzoni, *Le chiese di Milano*, Milano 1930, pp. 72-73, che in merito ai restauri menziona solo il nome di don Giuseppe Roncoroni e del pittore Luigi Morgari, autore delle decorazioni di alcune cappelle (pp. 74-75).

<sup>118</sup> La dichiarazione d’intenti è orgogliosamente espressa dall’allora parroco, don Arnaldo Martinelli, che nel 2008 affermava: “Circa il Battistero ricordo la polemica innestata da una presunta intenditrice spuntata non ricordo più da quale parte di Milano che con lettere a me, alla

Tuttora esistente e piuttosto famosa, nonostante il radicale cambio di destinazione d'uso del locale, è la sfarzosa replica dipinta sulle pareti di uno degli spazi nell'ex Pasticceria Rovinazzi, a Bologna (al civico 34 di via d'Azeglio: **figg. 41-42**), oggi occupata da una libreria del gruppo Mondadori dopo diversi passaggi di proprietà che l'hanno vista negli anni ospitare, tra gli altri, il Caffè Majani, il ristorante La Torre e una boutique Chanel. Elementi decorativi in stucco dorato e fastosi tendaggi dipinti sulle pareti arricchiscono il vivace intreccio arboreo sulla volta, riproposto in maniera quasi letterale rispetto all'originale milanese con le significative rimozioni delle targhe commemorative e dello stemma al centro della volta, l'aggiunta di un motivo a griglia d'oro negli sguanci e di una cornice quadrangolare a rilievo (a simulare un pergolato) e la compresenza di grappoli d'uva e frutti arancio-rosato, probabilmente delle pesche<sup>120</sup>. L'impresa, convincentemente attribuita ad Achille

---

Curia, alla Soprintendenza insisteva nel voler documentare che le pareti e la volta ricoperti da una vite rampicante fossero opera, se non di Leonardo da Vinci, di qualche suo allievo che ne aveva riprodotto il tema della Sala delle Assi al Castello Sforzesco. Per nostra fortuna anche il prof. Mulazzani non le diede retta e approvò, anche in questo caso, l'indagine fino all'originale. Del resto era evidente a tutti che si trattava di una tempera che si sfogliava appena strofinata. Vennero così alla luce brani di affreschi cinquecenteschi purtroppo molto rovinati e, al centro, qualche traccia di un pregevole dipinto in cui si vedono i canonici che offrono la Chiesa alla Madonna". La trascrizione dell'intervista è disponibile all'indirizzo internet [www.santamariarossa.it/corrispondenza/DA-intervista.pdf](http://www.santamariarossa.it/corrispondenza/DA-intervista.pdf). Presso l'archivio della Soprintendenza è conservata una relazione (corredata da alcune fotografie amatoriali che mostrano le precarie condizioni conservative della cappella) compilata dalla signora Tranquilli, la "presunta intenditrice" che denunciò invano le intenzioni del parroco e della ditta Marcato di rimuovere l'opera novecentesca: SBAPMi, Archivio corrente, cart. E-5-1172.

<sup>119</sup> Conservato presso il Civico Archivio Fotografico di Milano, inv. A33184 (ex A25970).

<sup>120</sup> M. Pace Marzocchi, G. Pesci, V. Vandelli, *Liberty in Emilia*, Modena 1988, p. 72, fig. a p. 35, fig. 25.

Casanova (1861-1948)<sup>121</sup> – uno dei maestri dell'*Aemilia Ars* – è stata ritenuta da alcuni studiosi una riproposizione pressoché coeva alla ridipintura leonardesca di Rusca<sup>122</sup>. Diversa è invece l'opinione di Pedretti, che nel suo contributo parzialmente dedicato alla fortuna dei nodi vinciani della Sala delle Asse propose una datazione attorno al 1910-1915<sup>123</sup>: alcune delle soluzioni formali adottate a Bologna rimandano esplicitamente all'allestimento neosforzesco che Beltrami poté approntare soltanto nel 1909, quando furono montati gli scranni lignei e il pavimento a scacchi, coprendo le pareti con i tessuti poi rievocati pittoricamente nella pasticceria.

Quel che è certo è che a inizio Novecento il locale fu decorato secondo la moda floreale da Giovanni Masotti (1873-1915)<sup>124</sup> e specifiche ricerche documentarie,

---

<sup>121</sup> Sulla base della testimonianza di Paolo Manaresi, che fu allievo dello stesso Casanova: E. Farioli, voce *Achille Casanova*, in *Alfonso Rubbiani: i veri e i falsi storici*, catalogo della mostra (Bologna, Galleria d'Arte Moderna, febbraio - marzo 1981), a cura di F. Solmi, M. Dezzi Bardeschi, Bologna 1981, pp. 386-387.

<sup>122</sup> E. Baldini, *Luoghi*, in *Industriartistica bolognese. Aemilia Ars: luoghi, materiali, fonti*, a cura di C. Bernardini, M. Forlai. Milano 2003, p. 35; C. Bernardini, *Oltre il Medioevo: Aemilia Ars, le arti decorative, il Rinascimento, la storia, il museo*, in *Municipio, Nazione ed Europa fra l'età di Mazzini e l'età di Carducci. Scrittura ed immagine nella ricognizione della memoria storica come identità*, atti della giornata di studi (Bologna, Museo civico del Risorgimento, 9 febbraio 2006), a cura di I. Calisti, L. Quaquarelli, Bologna 2008, pp. 74-75.

<sup>123</sup> C. Pedretti, *'Nec ense'*, in «*Achademia Leonardi Vinci*», III, 1990, pp. 82-90 (in part. p. 82, nota 2).

<sup>124</sup> A. Molinari Pradelli, *Bologna tra storia e osterie. Viaggio nelle tradizioni enogastronomiche petroniane*, Bologna 2001, p. 64 e le schede pubblicate all'indirizzo web <http://collezioni.genusbononiae.it/products/dettaglio/10250> e 10251. Le ricerche presso l'Archivio Civico di Bologna sono state effettuate da Elda Brini, che ringrazio vivamente per la disponibilità e professionalità: cfr. Archivio Storico Comunale di Bologna, Carteggio amministrativo, PG n.

promosse presso il locale Archivio Civico, hanno evidenziato l'assenza di grandi cambiamenti fino al 1915, quando i titolari decisero di cambiare sede. Nel 1920 gli spazi di via d'Azeglio passarono ai Bendazzoli e in seguito a Enrico Zanarini, che tra il 1924 e il 1926 rilanciò l'attività e chiese al Comune il permesso di cambiare insegne e vetrine e montare sulla facciata la splendida pensilina in ferro battuto attribuita a Sante Mingazzi<sup>125</sup>. Anche per una plausibilità stilistica con analoghe creazioni degli anni Venti riteniamo dunque che la decorazione rievocante la Sala delle Asse sia stata affidata ad Achille Casanova in quest'ultima fase di rinnovamento globale del negozio.

Decisamente più grafica e lineare è invece la coeva soluzione adottata nella decorazione dell'ampio atrio d'ingresso del palazzo neorinascimentale milanese di via Panzacchi 6 (già via interna Carducci 4: **figg. 43-44**), commissionato all'ingegner Edoardo Viganoni dal collega Paolo Bernacchi tra il 1924 e il 1925<sup>126</sup>. Non si tratta in questo caso di alberature ma di piante di edera dipinte che, sbocciando da eleganti vasi, invadono l'intera superficie delle volte e degli sguinci, staccandosi su un fondo blu intenso senza però rendere il senso di profondità e di affastellamento del fogliame presente in altre repliche. Non mancano invece le composizioni dorate di nodi vinciani, che si intrecciano con festoni e ramificazioni,

---

6817/27 marzo 1920; PG n. 8010/14 aprile 1920; PG n. 34765/ 7 settembre 1925; Archivio Storico Comunale di Bologna, Atti della Giunta municipale, seduta del 20 agosto 1924.

<sup>125</sup> Pace Marzocchi, Pesci, Vandelli, *Liberty...* cit., 1988, p. 72, nn. 26-27, fig. 26.

<sup>126</sup> La corrispondente pratica edilizia è conservata in Milano, Civico Archivio Storico, Fondo Ornato Fabbriche, II serie, cart. 1204/P.G. 16435 - 1927. Il nulla osta per l'occupazione dello stabile risale al 5 aprile 1927, data entro la quale dovettero essere conclusi anche i lavori di abbellimento dell'ingresso.

mentre sulle lunette delle pareti laterali si stagliano cartigli con rimandi a “SCIENTIA” e a “LABOR”, recando anche il monogramma “PB” con le iniziali del committente. La sistemazione dell'ambiente è elegantemente completata da una serie di colonne in marmo nero che sorreggono le volte e da notevoli inferriate a tema floreale e lampade in ferro battuto alle pareti, purtroppo – come le decorazioni – non ascrivibili ad un preciso autore o bottega.

Ai medesimi anni risale pure il soffitto della sala da pranzo del Castello di Tabiano (Parma), una delle riproposizioni qualitativamente più alte (**figg. 45-46**): secondo quanto riferito da Giacomo Corazza (attuale proprietario)<sup>127</sup>, le pitture di questa stanza furono un dono di Simone Corazza per il fratello Carlo, sposatosi con Anna Martini. Costoro, di ritorno dal viaggio di nozze avvenuto nel 1928<sup>128</sup>, trovarono la stanza completamente trasformata, con la tappezzeria damascata a motivi ispirati ai tessuti quattrocenteschi, il cornicione in stucco dipinto e il grande camino marmoreo, con scene matrimoniali cortesi scolpite sul frontale attribuito ad Alceo Dossena<sup>129</sup>. Sedici alberi di gelso, disposti su quattro lati, adornano le pareti e coprono con le loro fronde l'intera volta, fatta da mazzetti di foglie e more rosse e

---

<sup>127</sup> Devo la segnalazione di questa replica a Claudio Salsi, che ringrazio vivamente; con lui anche Giacomo Corazza (e la sua collaboratrice Cosetta Allegri), distintosi per l'ospitalità con cui ha acconsentito alla visita nella sua dimora.

<sup>128</sup> G. Corazza, *Il castello di Tabiano. Mille anni tra storia, leggende e misteri*, Roma 2006, p. 101, figg. a p. 97.

<sup>129</sup> Noto per essere stato il più celebre e abile falsario di scultura del Novecento, Dossena (1878-1937) aveva esordito “fabbricando vasche da giardino e frontali per camini, operando nello stile lombardo per antiquari locali [...] o anche per privati”. Originario di Cremona, si trasferì nel 1908 a Parma, lavorando con il restauratore-falsario Umberto Rossi: L. Azzolini, *Alceo Dossena. L'arte di un grande falsario*, Cremona 2004, pp. 16-17.

ingentilita dai variopinti stemmi della famiglia Corazza e delle casate imparentate e legate ad essa, mentre il centro del soffitto è illuminato dalla figura di un sole in stucco dorato<sup>130</sup>.

La sala da pranzo è l'unica a presentare una soluzione decorativa neorinascimentale: l'intero ammodernamento del piano nobile del castello, affidato all'architetto Mario Vacca (1887-1954), presenta infatti stucchi, tinte e pitture rievocanti il periodo rococò, affidate in buona parte al perugino Cleomene Marini (1853-1920) e bottega, impegnati anche nell'abbellimento della cappella<sup>131</sup>. Titolare della cattedra di disegno architettonico presso il liceo artistico dell'Accademia di Brera, Vacca – che conosceva bene Milano e i suoi musei – disegnò anche la riproposizione leonardesca, che non poté essere dipinta da Marini (scomparso nel 1920) ma che quasi certamente dovette esserlo dai pittori documentati nel cantiere di Tabiano negli anni successivi: Giovanni Fabbi (1892-1973), Aldo (1881-1950) e Luigi Antonelli e un certo Gerardi<sup>132</sup>.

Altre repliche sono state individuate senza riuscire a chiarire con certezza tempi, autori e modalità di realizzazione, talvolta per la confusione dovuta a studi

---

<sup>130</sup> M. Iotti, B. Zilocchi, *Gli anni del Liberty a Parma. Architetture dal 1900 al 1925*, Parma 1993, pp. 146-149; B. Zilocchi, *Parma. Mario Vacca e i nobili Corazza*, in «AER. Architetti Emilia Romagna», maggio 1995, pp. 18-19.

<sup>131</sup> *Il pittore Cleomene Marini*, in «Terra Sabina», vol. 1, p. 1923, p. 398.

<sup>132</sup> “Sul finire degli anni Venti, insieme ai due Antonelli e a Gerardi, operò al castello di Tabiano”: *ad vocem Fabbi Giovanni*, in R. Lasagni, *Dizionario biografico dei Parmigiani*, II, Parma 1999, pp. 545-546. L'ipotesi che “Gerardi” possa essere identificato con Pietro Girardi, autore della replica della Sala delle Asse di Palazzo Litta Modignani a Milano, si scontra con l'evidente differenza di mani tra le due composizioni.

precedenti come nel caso degli affreschi del Corridoio del Torrione nel celebre Palazzo Farnese a Caprarola (Viterbo), ascritti da alcune studiose alla seconda metà del Cinquecento<sup>133</sup>. In mezzo al tripudio manieristico di stucchi, grottesche e trompe-l'oeil si innesta una galleria di collegamento ornata da pitture che simulano un intricatissimo bosco, solcato da aperture circolari e avvinghiato dai consueti lacci intrecciati di ispirazione vinciana, con un grande stemma cardinalizio dei Farnese al culmine dell'ambiente (**figg. 47-48**). Una ripresa quasi letterale non dell'originaria composizione leonardesca, quanto delle piatte e sgargianti ridipinture di Ernesto Rusca, involontariamente omaggiato in quella che risulta essere, allo stato attuale degli studi, la replica della Sala delle Asse più distante da Milano. Non è semplice capire perché si sia deciso di dipingere in questo armonico contesto un'opera simile, ma un'attenta osservazione consente di affermare con sicurezza che le tinte, la tecnica e l'aspetto sono quelli di una creazione novecentesca, forse destinata a sostituire antichi affreschi deperiti o mai realizzati in ideale continuità con le pitture cinquecentesche simulanti pergolati<sup>134</sup>. Lo stile rimanda, ancora una volta, agli anni

---

<sup>133</sup> N. Nonaka, *The Illusionistic Pergola in Italian Renaissance Architecture: Painting and Garden Culture in Early Modern Rome, 1500-1620*, Ph. D. thesis, University of Texas, Austin 2003, pp. 67, 207-210, 248, figg. 6.70-6.71; L. Cignini, *Il paesaggio nella decorazione del Palazzo Farnese di Caprarola*, Viterbo 2013, pp. 91-106, figg. 4, 46, 50, 52, 56 (che arriva ad azzardare insensate ipotesi di collegamenti tra Caprarola, Leonardo e la corte del Moro).

<sup>134</sup> Un terremoto causò nel 1910 numerosi danni al complesso, anche se non sappiamo se furono effettivamente danneggiati gli affreschi: A. M. Affanni, *La storia dei restauri di Palazzo Farnese a Caprarola attraverso i documenti di archivio della Soprintendenza*, in *Studi su Jacopo Barozzi da Vignola*, atti del convegno internazionale di studi (Caprarola (Viterbo), Palazzo Farnese, 23-26 ottobre 2008), a cura di A. M. Affanni, P. Portoghesi, Roma 2011, pp. 31-62 (in part. p. 54). Testimonianze antiche sembrano inoltre confermare l'assenza di queste pitture, non menzionate



Venti: il palazzo, rivendicato dal Regno d'Italia, era stato affittato dall'americana Florence Baldwin fino al 1918, passando quattro anni dopo al conte Giuseppe Brambilla<sup>135</sup> che, nonostante non fosse il proprietario, si addossò “tutti gli obblighi di manutenzione e di restauro, impegnandosi ad una spesa enorme, sebbene fosse ricco, ma non ricchissimo<sup>136</sup>”. Oltre ad ammobiliare con arredi antichi l'intera dimora, il diplomatico promosse interventi sulle pitture e dunque, anche in considerazione della sua origine milanese, potrebbe aver commissionato gli affreschi rievocanti la Sala delle Asse dipinti ad un anonimo artista che li realizzò con una tecnica veloce e compendiaria, puntando soprattutto alla resa di un effetto boscoso e riprendendo alla lettera i tronchi di Rusca, forse copiandoli direttamente dai lucidi pubblicati nel volume di Beltrami del 1902.

Ignoti restano anche gli autori delle repliche presenti in altri contesti privati, come nei due esempi fiorentini a noi noti: la decorazione della “reception room” della

---

nell'approfondito testo di Leopoldo Sebastiani, *Descrizione e relazione storica del Nobilissimo, e Real Palazzo di Caprarola*, Roma 1741. Ringrazio Alessandro Cremona per la segnalazione.

<sup>135</sup> Ma nel 1915 Corrado Ricci denunciò il grave stato di abbandono in cui versava il palazzo. Difficile quindi pensare a un intervento di ridipintura nel corridoio precedente a questa data: cfr. Affanni, *La storia...cit.*, 2011, pp. 41, 53. Giuseppe Brambilla (1879-1926) fu segretario e consigliere dell'ambasciata italiana a Washington dal 1914, e in seguito inviato straordinario e ministro plenipotenziario ad Atene. Dopo la sua morte la vedova, donna Giulia Lengerke Meyer (figlia dell'ambasciatore statunitense), visse a Caprarola per altri due anni, proseguendo nel restauro dei giardini della villa. Cfr. *Notizie*, in «Il Carroccio», vol. XXIV, 1926, p. 314.

<sup>136</sup> R. Papini, *Come s'arreda un palazzo antico*, in «Architettura e Arti Decorative», vol. 1, n. 5, 1927-1928, pp. 211-226.

storica e inaccessibile Villa Palmieri<sup>137</sup>, pesantemente restaurata nei primi due decenni del Novecento nel linguaggio purista del noto architetto Giuseppe Castellucci (dietro richiesta del finanziere americano James W. Ellsworth, che vi risiedette dal 1907 al 1925), e della volta del salone dell'odierna Galleria Giampaolo Fioretto Antichità, al civico 43 di borgo Ognissanti, visionata grazie alla cortesia del proprietario (**figg. 49-50**). Costui ha riferito che, fino al 1968, il negozio d'antiquariato portava il cognome del fondatore, Aristodemo Orselli, che l'aveva aperta nella seconda metà dell'Ottocento: a lui sarebbe dovuta la commissione degli affreschi, compiuti negli anni Ottanta. Ma le pitture dell'ampio soffitto a botte ribassata, poggiante su dodici vele sostenute da peducci scolpiti in pietra serena, presentano somiglianze stilistiche troppo stringenti con le altre decorazioni del primo quarto del XX secolo e l'iconografia degli arbusti crescenti, avvolti da un insieme di corde dorate di chiara ispirazione vinciana, non possono essere stati copiati prima del 1902, a meno di immaginare improbabili visite alla stanza leonardesca prima dei saggi di Müller Walde.

Anche nelle amene residenze di villeggiatura dei laghi lombardi il motivo della Sala delle Asse si trasforma in una piacevole composizione floreale, perfetta per i nuovi spazi dell'alta borghesia in vacanza: a Dongo (Como) lo si ritrova sul soffitto della torretta di Villa Rubini Redaelli (**figg. 51-52**), costruita dal politico Giulio Rubini

---

<sup>137</sup> Ricordata da Pedretti (*'Nec ense'* cit., 1990, p. 82, nota 3) ma della quale non conosciamo alcuna riproduzione fotografica che ci consenta di dare un qualsiasi genere di valutazione.

come dote per la figlia Luigia, sposatasi nel 1905 con l'industriale Pietro Redaelli<sup>138</sup>; oppure in una storica residenza settecentesca, già appartenuta ai Visconti d'Aragona, che sorge poco fuori da Como ed è attualmente in vendita<sup>139</sup>. Qui i poderosi gelsi del Castello Sforzesco sono diventati dei guizzanti alberelli, che coprono con rami e fronde le pareti e la volta del luminoso Giardino d'inverno, assieme a complessi intrecci di corde in stucco dorato a rilievo e cartigli con motti arguti, desunti da scritti e appunti di Leonardo; lo stile, più dinamico e corsivo, rimanda però agli anni Trenta, quando furono effettivamente eseguiti alcuni lavori di ammodernamento della casa (**figg. 53-56**).

Complicato risulta inquadrare anche la sistemazione pittorica di una camera del Castello di San Gaudenzio a Cervesina<sup>140</sup>, nella campagna pavese, appartenuto all'importante casata dei Taverna fino al 1913: convertito in albergo, l'antico maniero conserva ancora oggi due stanze allestite in un appariscente linguaggio neorinascimentale del secondo o terzo decennio del Novecento (**figg. 57-58**). Una di queste ha le pareti celate da boiserie ispirate ad armadi da sacrestia quattrocenteschi decorati con finte carte xilografate a disegni geometrici, al di sopra dei quali spuntano giovani arbusti dipinti (presumibilmente a tempera) che si intrecciano sulla

---

<sup>138</sup> L'edificio è visitabile virtualmente all'indirizzo web <http://www.luxuryitalianlocations.com/villarubiniredaelli>. Un sincero ringraziamento al proprietario, Pietro Del Bono, per le informazioni e l'accoglienza riservatami.

<sup>139</sup> In data 10 settembre 2017 l'inserzione era pubblicata all'indirizzo web <http://www.lionard.it/villa-di-lusso-vendita-lago-di-como.html>.

<sup>140</sup> Ringrazio Simone Percacciolo per la segnalazione. Per la storia del castello si veda A. Garlandini, *I castelli della Lombardia*, Milano 1991, p. 118.

sovrastante volta, dove festoni di foglie sono legati a cordami in stucco dorato a rilievo, desunti dal consueto repertorio iconografico leonardesco.

Al medesimo, ignoto artista crediamo possa essere attribuita anche l'analoga composizione della sala da pranzo di Villa Battaglia a Luino (**figg. 59-60**), di proprietà privata ma meglio nota come la casa delle sorelle Tettamanzi nel celebre film di Alberto Lattuada *Venga a prendere un caffè da noi* (1970)<sup>141</sup>.

---

<sup>141</sup> Le pitture della stanza compaiono infatti, di sfuggita, in numerosi fotogrammi della pellicola, magistralmente interpretata da Ugo Tognazzi. Devo la segnalazione di tale composizione a Sergio Rebora, che ringrazio.

## 1.8 Fortuna editoriale del motivo della Sala delle Asse

I primi del Novecento furono anni di grande riscoperta e rivalutazione del mito di Leonardo, concretizzatisi nella fondazione, per volontà dell'instancabile Beltrami, della Raccolta Vinciana a Milano (avvenuta nel 1905). Indicativo ne è per questo il manifesto – probabilmente ideato insieme al fedele Rusca – il cui disegno è costituito da un'intricata composizione di cordami intrecciati, mutuata dal modello delle celebri incisioni dell'*Accademia Leonardi Vinci*<sup>142</sup>.

Nell'impossibilità di ricavare dall'*Ultima Cena* e dagli altri dipinti del maestro un elemento caratterizzante e univoco che rimandasse immediatamente a lui e alla sua opera, si decise di estrapolare i fantasiosi “nodi infiniti” (appartenenti da tempo al patrimonio iconografico rinascimentale lombardo) dalle stampe dell'*Accademia* e dalle ghiere dipinte della Sacrestia del Bramante in Santa Maria delle Grazie, dando vita a un inedito, efficace simbolo leonardesco. I sottili nastri delle incisioni cinquecentesche divennero solidi cordoni a fili intrecciati, come quelle ridipinti da Rusca in fiammante foglia d'oro sulle lunette della Sala delle Asse. Niente di lontanamente simile ai guizzanti intrecci di cordami caratterizza infatti la legatura tardo-cinquecentesca del Codice Atlantico, mentre un florilegio di nodi ricopre la copertina e il cofano dell'edizione anastatica offerta al presidente francese Émile Loubet nel 1904 (**figg. 61-62**): una sontuosa creazione neorinascimentale realizzata

---

<sup>142</sup> E. Villata, *Luca Beltrami tra mito di Leonardo, metodo storico e utopia: la fondazione della "Raccolta Vinciana"*, in *Luca Beltrami 1854-1933...cit.*, 2014, pp. 266-271.

da Luigi Cavenaghi e Lodovico Pogliaghi su disegno di Beltrami<sup>143</sup>.

Parallelamente alla diffusione in campo decorativo, la composizione vinciana del Castello conobbe un grande successo in editoria e in pubblicistica, trovando applicazione (almeno fino al 1939, anno della tanto sbandierata quanto infelice mostra dedicata al 'genio italico'<sup>144</sup>) nei più svariati contesti, reimpiegandola integralmente o isolandone un singolo elemento (gli alberi flessuosi, i rami con le corde annodate o le targhe araldiche). Scontate, ma molto evocative, sono le copertine dei volumi di argomento leonardesco: dal particolare di una porzione della volta sulla *Psicologia Vinciana* di Gino Modigliani (1913, **fig. 63**) al solo stemma applicato impiegato per *Le conoscenze anatomiche di Leonardo da Vinci* (1913, **fig. 64**), dalla rilegatura di pregio dell'edizione del 1922 del libro *Leonardo da Vinci e la scultura* di Francesco Malaguzzi Valeri (**fig. 65**) fino alla controguardia del piatto

---

<sup>143</sup> *Elenco dei doni. Gennaio-Giugno 1905*, in «Raccolta Vinciana», fasc. I, gennaio-giugno 1905, pp. 15-36 (in part. p. 36); il servizio fotografico originale, di Achille Ferrario, si trova a Milano, Castello Sforzesco, Gabinetto dei Disegni, Raccolta Beltrami, RLB 7-12. Per una panoramica sulle incisioni di traduzione e a tema leonardesco precedenti al Novecento si rimanda a *Leonardo e l'incisione. Stampe derivate da Leonardo e Bramante dal XV e XIX secolo*, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, gennaio - aprile 1984), a cura di C. Alberici, Milano 1984. Al tema Beltrami dedica ben nove pagine della sua monografia sulla Sala delle Asse, ma al momento in cui scriviamo il restauro in corso non ha ancora chiarito con sicurezza quanto le ripetitive composizioni annodate presenti siano opera di Rusca e quanto seguano le sottostanti tracce originali.

<sup>144</sup> Per la quale si rimanda il recente contributo di R. Cara, *La Mostra di Leonardo da Vinci a Milano tra arte, scienza e politica (1939)*, in *All'origine delle grandi mostre d'arte in Italia (1933-40). Storia dell'arte e storiografia tra divulgazione di massa e propaganda*, a cura di M. Toffanelli, Mantova 2017, pp. 136-161.

posteriore della miscellanea realizzata *Per il IV° centenario della morte di Leonardo da Vinci. Il maggio MCMXIX* (edita a Bergamo nel 1919, **fig. 66**)<sup>145</sup>.

Altre rielaborazioni furono adottate per una scelta puramente estetica, prive di ogni rimando a Leonardo o al contesto sforzesco, come nel caso della raccolta di poesie di Eugenia Levi (dal titolo *Ai nostri poeti viventi*, Firenze 1903, **fig. 67**), dei *Componimenti letterali* di Giovanni Battista Marchesi (1910), della serie di monografie per fanciulli del *Museo di scienza minima* pubblicate dal 1911 in poi (**fig. 68**), dei *Nuovi contributi alla conoscenza della flora d'Italia* di Pietro Rossi (del 1926, **fig. 69**) e del frontespizio della rivista *Rassegna d'Arte* (poi *Rassegna d'arte antica e moderna*, **fig. 70**) incorniciato – per l'intero decennio 1908-1918 – da un *ensemble* di grassi rami, festoni di foglie e composizioni di corde annodate (disegnati da Montalti)<sup>146</sup>.

Decisamente originale è anche il caso del calendario pubblicitario dell'anno 1903 della Compagnia di Assicurazione di Milano, illustrato con pittoresche vedute di città italiane sul recto e sintesi grafiche di dodici diversi dettagli del soffitto leonardesco (estremamente sintetizzato) sul verso (**fig. 71a-c**) così come quello de

---

<sup>145</sup> Il volume di Modigliani è segnalato da Pedretti, *'Nec ense'* cit., 1990, pp. 82-83, note 2, 6, fig. 2. Una rara copia del libro di Malaguzzi Valeri, con legatura in pelle con impressioni a freddo e in oro ai piatti, è stata battuta in asta a Firenze presso Gonnelli nell'asta 11 del 17 novembre 2012 (lotto 360): <https://www.gonnelli.it/uk/auction-0011-2/cennini-cennino-il-libro-dellarte-o-trattato-.asp>.

Nella composizione grafica, a tinte arancioni, della pubblicazione commemorativa il disegno della Sala delle Asse diventa un fondale sul quale applicare date e luoghi di nascita e morte di Leonardo, mentre in tondi e negli scudi a testa di cavallo ripresi dalla volta campeggiano (analogamente a quelli presenti nella decorazione della villa di Como) motti desunti da suoi scritti.

<sup>146</sup> Una copia di *Rassegna d'Arte* e un esemplare dei volumetti della collana del *Museo di Scienza Minima* sono pubblicati in Pedretti, *'Nec ense'* cit., 1990, pp. 82, nota 1, figg. 3-4.

diploma di benemerenza rilasciato dal comitato esecutivo della celebre mostra leonardesca del 1939, che presenta un'incorniciatura fatta dagli alberi e dalla fronde della Sala delle Asse con lo stemma comunale al posto di quello estense-sforzesco (**fig. 72**).

Rare – o forse semplicemente di più difficile individuazione o conservazione nel tempo – sembrano invece essere le applicazioni nel settore delle cosiddette arti minori. Nel limitato panorama rinvenuto si distinguono per questi motivi due ceramiche di notevole qualità esecutiva, quali il piatto da parata della famiglia Sordelli (creato nel 1915 da Angela Sordelli e rifatto, dopo la dispersione, dalla cugina Paola nel 1928, **fig. 73**)<sup>147</sup>, dove il gelso leonardesco si tramuta in un albero genealogico, costellato da cartigli con i nomi dei membri della casata, e il vaso prodotto dalla manifattura Richard Ginori (attorno al 1927, **fig. 74**) in onore dell'appassionato leonardista J.W. Lieb<sup>148</sup>, sul quale il pergolato della Sala delle

---

<sup>147</sup> Sul verso del piatto è presente l'iscrizione “Ai nonni paterni / e alla loro prospera famiglia / questo omaggio offre / Paola Sordelli / dal motivo di Leonardo / alla scuola di Virginio Cremona / Milano 10 luglio 1928”. L'opera è pubblicata da S. Rebora, in *Le arti nobili a Milano. 1815-1915*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Bagatti Valsecchi, 6 dicembre 1994 - 15 gennaio 1995), Milano 1994, pp. 134-135, n. 80, fig. 80).

<sup>148</sup> Una dedica sul collo del pezzo rimanda all'ingegnere americano John W. Lieb (“A J.W. Lieb – al cultore di Leonardo – all'amico sincero dell'Italia”), fidato collaboratore di Thomas Edison assegnato, dal 1883, alla centrale elettrica di Santa Radegonda in centro a Milano. Lieb si appassionò a Leonardo e ai suoi studi tecnici durante il suo soggiorno in città, diventando socio della Raccolta Vinciana e formando una discreta collezione bibliografica che donò allo Stevens Institute of Technology di Hoboken (New Jersey). La ceramica è riemersa dal sottobosco collezionistico statunitense nel 1989 (“from the Estate of Emily Davie Kornfeld”), proposta ad un'asta in cui è stata aggiudicata ad un ignoto compratore per 3.250 dollari: *Important 20th Century*



Asse è riproposto entro un arioso paesaggio vinciano, prossimo allo sfondo della *Sant'Anna con la Vergine*).

Ma pure nel campo della medaglistica trovò un discreto sviluppo uno dei dettagli più caratteristici della composizione della volta: lo scudo-targa a di testa di cavallo. Tale elemento, che nella Sala delle Asse racchiudeva le iscrizioni a lettere oro riportanti alcuni tra i momenti più significativi della carriera politica di Ludovico il Moro, si rivelò estremamente funzionale per racchiudere dediche personalizzate destinate a piccole opere di fusione con tiratura limitata, talvolta finalizzate ad evocare Leonardo e la sua arte, come per la targa in argento disegnata da Beltrami e donata dalla Municipalità di Milano a Leo Achim Wolynski – generoso benefattore russo della Raccolta Vinciana – (1908, **fig. 75**)<sup>149</sup>, per la placchetta in bronzo dorato commemorante l'inaugurazione della sala dedicata a Leonardo nella Pinacoteca Ambrosiana (1938, **fig. 76**) e per la più tarda medaglia bronzea coniata, su progetto di Lodovico Pogliaghi, in occasione del quinto centenario della nascita dell'artista (1952, **fig. 77**), per arrivare fino a quella commissionata dalla Gazzetta dello Sport (1941) per premiare i vincitori di diverse discipline agonistiche.

La fantasia del disegno della Sala delle Asse dovette prestarsi egregiamente anche ad un'applicazione nell'ambito tessile, ma sfortunatamente soltanto l'episodio della tappezzeria di uno dei padiglioni dell'Esposizione Internazionale del Sempione,

---

*Decorative Arts*, catalogo Sotheby's n. 5944 (1-2 dicembre 1989), lotto 123. Ignota risulta essere la sua attuale ubicazione.

<sup>149</sup> E. Verga, *La Raccolta Vinciana al IV Congresso Internazionale di Scienze Storiche in Berlino*, in «Raccolta Vinciana», fasc. IV, 1907-1908, pp. 3-9 (in part. fig. p. 7).

svoltasi nel 1906 entro l'area dell'omonimo parco milanese, testimonia l'esistenza di una decorazione di questa tipologia certamente ispirata alla stanza leonardesca<sup>150</sup>. La nostra rassegna si chiude con un'opera celebre, recentemente entrata a far parte del patrimonio delle civiche raccolte milanesi: l'affascinante *Vetrata dei pavoni* (**fig. 79**), realizzata dalla ditta Vetrate Artistiche di Giovanni Beltrami (assieme a Giovanni Buffa, Innocente Cantinotti e Guido Zuccaro) per lo scalone di Villa Mosterts a Somma Lombardo (Varese), uno dei più noti progetti di Luca Beltrami<sup>151</sup>. L'edificio venne concluso nel 1902, data a cui risale anche l'opera a vetri colorati e dipinti: l'architetto non fu certo estraneo alla sua ideazione,

---

<sup>150</sup> “A destra del vestibolo si apriva un vasto ed elegantissimo salone, laccato bianco e oro, con annesso un jardin d'hiver - concezione indovinatissima del Brunelli [architetto Luigi Maria] -; le pareti di esso erano ricoperte di stoffa ispirata dal motivo leonardesco del soffitto della Sala delle Asse al Castello Sforzesco”: M. B. Cerati, *Le arti decorative Italiane. III*, in *Milano e la Esposizione Internazionale del Sempione 1906*, fasc. 34, Milano 1906, p. 523. Una tappezzeria (o delle pitture?) con volute e fogliami di ispirazione vinciana ricopre anche le pareti della sala da pranzo neorinascimentale di Casa Crespi Morbio (a Milano), ideata da Lodovico Pogliaghi e non più esistente ma riprodotta in una fotografia del Civico Archivio Fotografico di Milano (inv. FM\_D\_0071, **fig. 78**). Per l'immagine si rimanda a C. Salsi, *Lodovico Pogliaghi ornatista e disegnatore di mobili e l'arredo per casa Crespi*, in *Il mobile italiano nelle collezioni del Castello Sforzesco a Milano*, a cura di C. Salsi, Milano 2006, pp. 157-181 (in part. fig. a pp. 90-91): una suggestione attraente ma poco plausibile, dal momento che l'allestimento dell'abitazione risulta essere stato concluso nel 1886.

<sup>151</sup> *Villa Mosterts...*cit., 1903, pp. 45-46 (abbellita da Ernesto Rusca, come già ricordato in nota 92, con decorazioni di gusto vinciano); M. Rosci, *Vetrata dei pavoni*, in *Mostra del Liberty Italiano*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo della Permanente, dicembre 1972 - febbraio 1973, Milano 1972, p. 210, n. 391, tav. 77c; Pavoni, *Gli artefici...*cit., 1997, p. 182. Rimasta a lungo custodita presso la Vetreria Artistica Grassi di Milano, è stata donata al Comune di Milano per volontà del proprietario, Alessandro Grassi, nell'ottobre 2017. Su iniziativa di Claudio Salsi e Francesca Tasso è oggi esposta presso la Sala XVI del Museo dei Mobili e delle Sculture Lignee al primo piano della Corte Ducale del Castello Sforzesco di Milano.

apertamente ispirata alle flessuose evoluzioni dei rami di gelso della Sala delle Asse appena restaurata – che qui diventano un roseto (e come non pensare al “pergolato di rose” visto dallo stesso Beltrami dopo le prime rimozioni di scialbo del 1894?) – a cui viene aggiunta una coppia di pavoni, come quella rinvenuta da Müller Walde su una parete della Sala del Tesoro, ai piedi dell'*Argo* di Bramantino.





**Fig. 1:** *Luca Beltrami (a sinistra) con il sindaco di Milano Giuseppe Vigoni e due alti gradi dell'esercito italiano nel cortile delle armi del Castello Sforzesco, 1892-1893 circa (Milano, Civico Archivio Fotografico, FM\_B\_0212)*



**Fig. 2:** *Il sindaco di Milano Giuseppe Vigoni (a sinistra) con Luca Beltrami, un funzionario dell'esercito italiano e soldati di guardia all'ingresso del Castello Sforzesco, 1892-1893 (Milano, Civico Archivio Fotografico, FM\_B\_0213)*





**Fig. 3:** Giulio Rossi, *Torre Falconiera con le finestre della Sala delle Asse murate e la Ghirlanda ancora esistente*, 1878-1884 circa (Milano, Civico Archivio Fotografico, RLB 2665)



**Fig. 4:** *Torre Falconiera con le finestre della Sala delle Asse murate durante le Esposizioni Riunite*, 1894 (Milano, Civico Archivio Fotografico, Album L.V 5834)







**Fig. 5:** *Scorcio della volta della Cappella Ducale del Castello Sforzesco durante i primi descialbi eseguiti da Paul Müller Walde, 1893-1894 circa (Milano, Civico Archivio Fotografico, FM\_B\_0200)*



**Fig. 6:** *Scorcio del soffitto della Sala V del Castello Sforzesco durante i primi descialbi eseguiti da Paul Müller Walde, 1893-1894 circa (Milano, Civico Archivio Fotografico, FM\_B\_0201)*





**Fig. 7:** *Sala delle Asse con Ernesto Rusca*, 1902 (Milano, Civico Archivio Fotografico, FM\_B\_063)

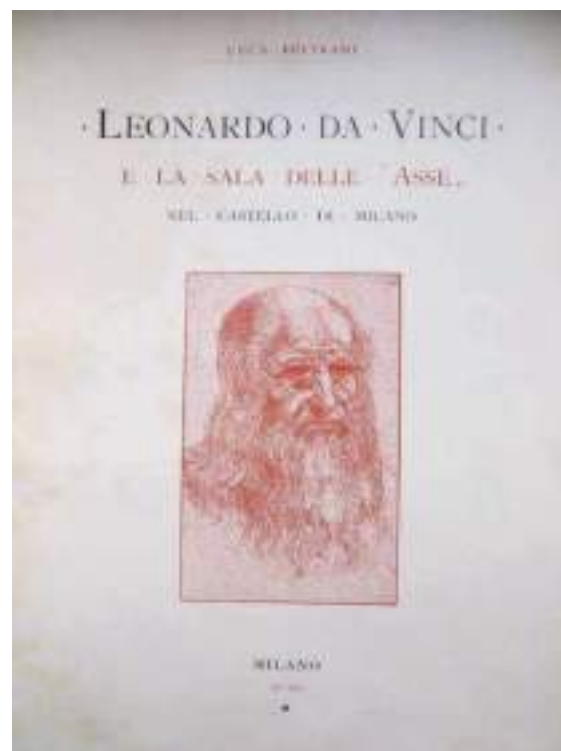


**Fig. 8:** *Ernesto Rusca nella Sala delle Asse*, dettaglio, 1902 (Milano, Civico Archivio Fotografico, FM\_B\_063)





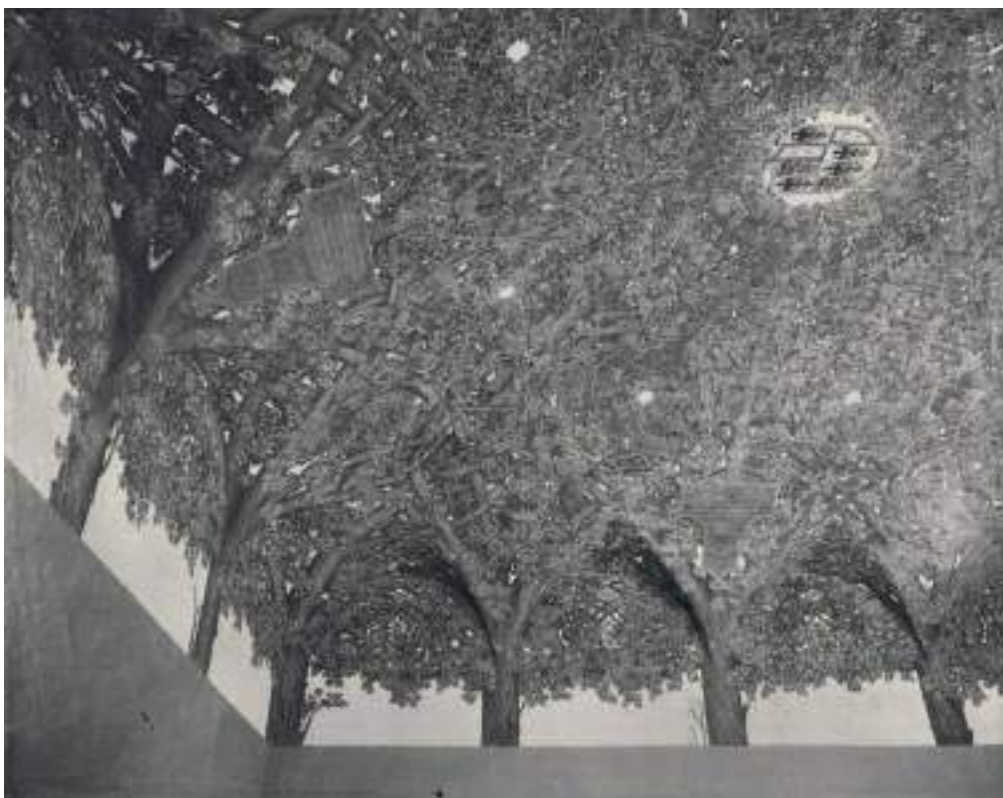
**Fig. 9:** Frontespizio del volume di Paul Müller Walde Leonardo da Vinci. Lebensskizze und Forschungen über sein Verhältniss zur florentiner Kunst und zu Rafael,, Monaco 1889



**Fig. 10:** Frontespizio del volume di Luca Beltrami Leonardo da Vinci e la Sala delle "Asse" nel Castello di Milano, Milano







**Fig. 11:** *Veduta della volta di Sala delle Asse con le ridipinture di Ernesto Rusca e l'allestimento del 1902, 1902-1909 circa (Milano, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, RLB )*



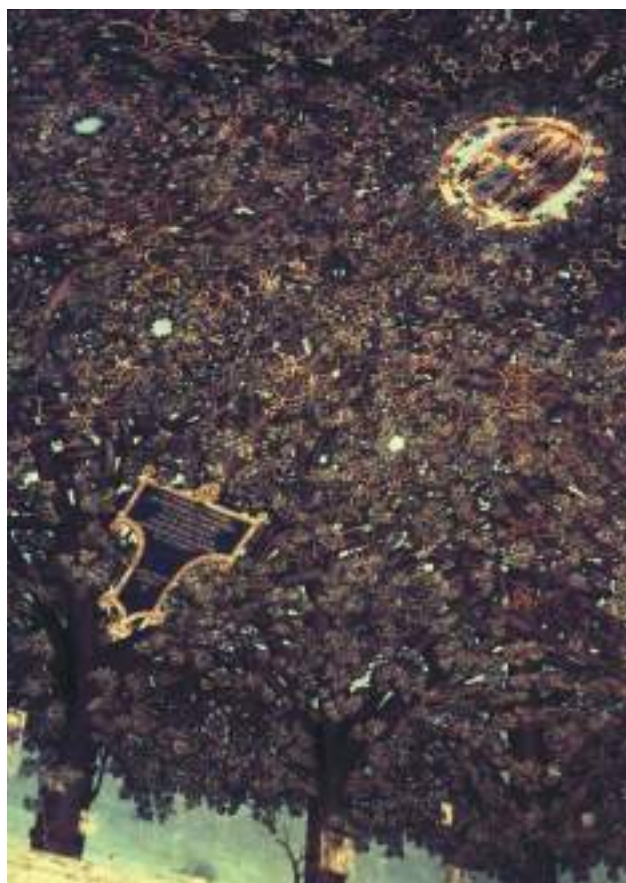
**Fig. 12:** *Fratelli Anderson, Veduta della volta di Sala delle Asse con le ridipinture di Ernesto Rusca e l'allestimento del 1909, 1909 circa (Milano, Civico Archivio Fotografico, AM\_401)*





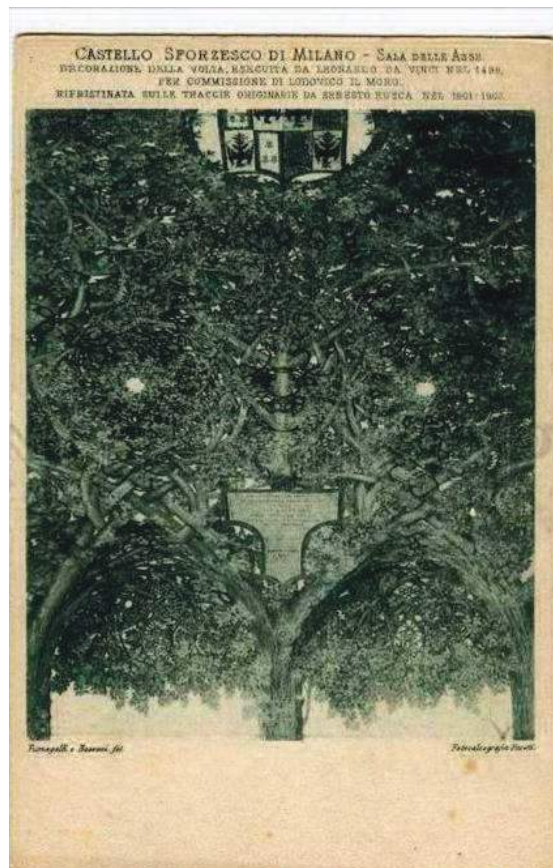


**Fig. 13:** *Veduta della volta di Sala delle Asse con le ridipinture di Ernesto Rusca, 1954-1956 circa* (Milano, Civiche Raccolte Artistiche, Ufficio Iconografico, Color\_17)



**Fig. 14:** *Veduta della volta di Sala delle Asse con le ridipinture di Ernesto Rusca, 1954-1956 circa* (Milano, Civiche Raccolte Artistiche, Ufficio Iconografico, Color\_19)





**Fig. 15:** *Cartolina con particolare della volta di Sala delle Asse, primo decennio del XX secolo circa (Milano, collezione privata)*



**Fig. 16:** *Cartolina con veduta di Sala delle Asse, 1935-1945 circa (Milano, collezione privata)*







**Fig. 17:** Luca Beltrami, *Rilievo della decorazione di una lunetta della Sala delle Asse*, 1901-1902 (da L. Beltrami, *Leonardo da Vinci e la Sala delle "Asse" nel Castello di Milano*, Milano 1902)



**Fig. 18:** Luca Beltrami (con Ernesto Rusca?), *Logo della Raccolta Vinciana di Milano*, 1905





**Fig. 19:** Ernesto Rusca, *Decorazione a graffito sui prospetti di Casa Sessa a Milano*, 1908-1909



**Fig. 20:** Ernesto Rusca, *Particolare della decorazione a graffito di Casa Sessa a Milano*, 1908-1909







**Fig. 21:** Ernesto Rusca, *Sottarco della Cappella Rusca in San Lorenzo a Lugano*, 1908-1910



**Fig. 22:** Ernesto Rusca, *Camino del salone di Casa Rusca-Tattarletti a Rancate (Svizzera)*, 1904





**Fig. 23:** Luigi Comolli, *Atrio d'ingresso di Palazzo Bernasconi a Milano*, 1914



**Fig. 24:** Luigi Comolli, *Prospetto di Palazzo Bernasconi a Milano*, 1914





**Fig. 25:** Achille Bassetti, *Disegno con veduta di Villa Bassetti a Cusano Milanino (Milano)*, 1911 (da *Milanino*, a cura dell'Unione Cooperativa Milano, Milano 1911)



**Fig. 26:** *Facciata con decorazione arborea di Villa Bassetti a Cusano Milanino (Milano)*, 1911-1912







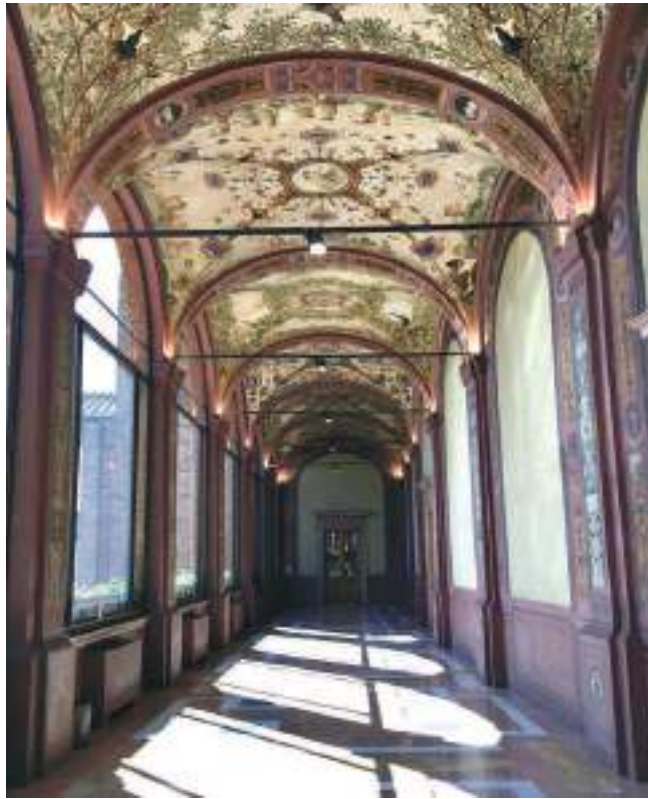
**Fig. 27:** Cesare Laurenti, *Decorazione dell'hotel-ristorante Storione di Padova*, 1904-1905



**Fig. 28:** Cesare Laurenti, *Particolare della decorazione dell'hotel-ristorante Storione di Padova*, 1904-1905







**Fig. 29:** Gaetano Brunacci, *Veduta della Galleria Peruzziana nel Palazzo del Monte dei Paschi di Siena*, 1906-1908



**Fig. 30:** Gaetano Brunacci, *Volta della Galleria Peruzziana nel Palazzo del Monte dei Paschi di Siena*, 1906-1908





**Fig. 31:** Amedeo Bianchi, *Soffitto dell'aula consiliare del Municipio di Badia Polesine (Rovigo)*, 1909



**Fig. 32:** Amedeo Bianchi, *Lunetta dell'aula consiliare del Municipio di Badia Polesine (Rovigo)*, 1909







**Fig. 33:** Gaetano Cresseri, *Cupola della saletta della segreteria in Palazzo della Loggia a Brescia*, 1916



**Fig. 34:** *Volta dell'ex sala da pranzo della Villa Faccanoni, odierna Clinica Columbus a Milano*, 1912-1914





**Fig. 35:** *Cupola dell'ingresso del palazzo di via Pagano - via Alberto da Giussano a Milano, 1919-1920*



**Fig. 36:** *Corridoio d'ingresso del palazzo di via Pagano - via Alberto da Giussano a Milano, 1919-1920*





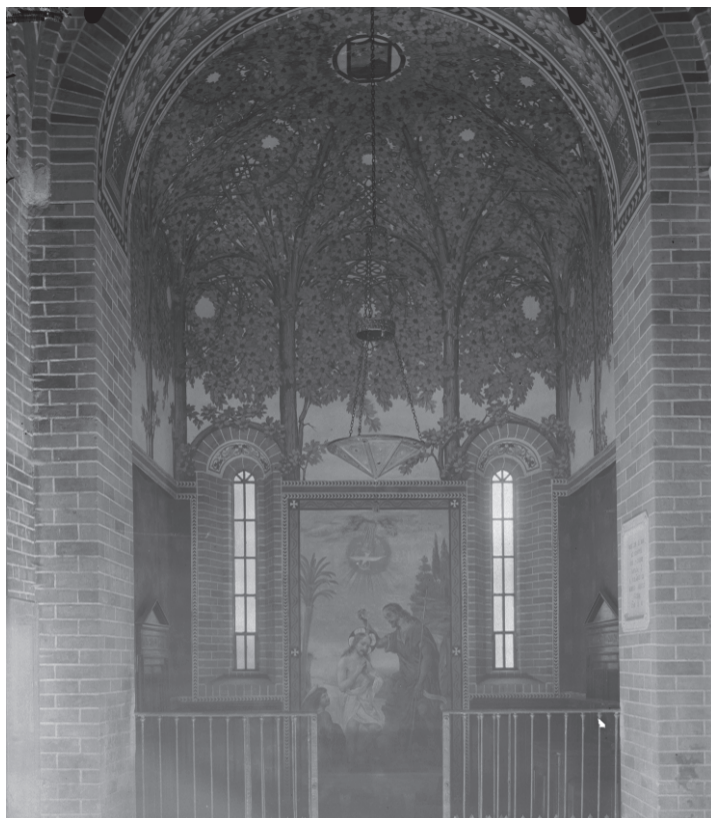


**Fig. 37:** Pietro Girardi, *Soffitto della biblioteca di Palazzo Litta Modignani a Milano*, 1921



**Fig. 38:** Pietro Girardi, *Particolare del soffitto della biblioteca di Palazzo Litta Modignani a Milano*, 1921





**Fig. 39:** *Decorazione (perduta) della cappella del battesimo di Santa Maria Assunta a Crescenzo (Milano), 1921 (Milano, Civico Archivio Fotografico, A25970)*



**Fig. 40:** *Decorazione (perduta) della cappella del battesimo di Santa Maria Assunta a Crescenzo (Milano), 1921 (Milano, Civico Archivio Fotografico, A25970)*







**Fig. 41:** Achille Casanova, *Decorazione dell'ex Pasticceria Rovinazzi (oggi Libreria Mondadori) a Bologna, 1924-1926*

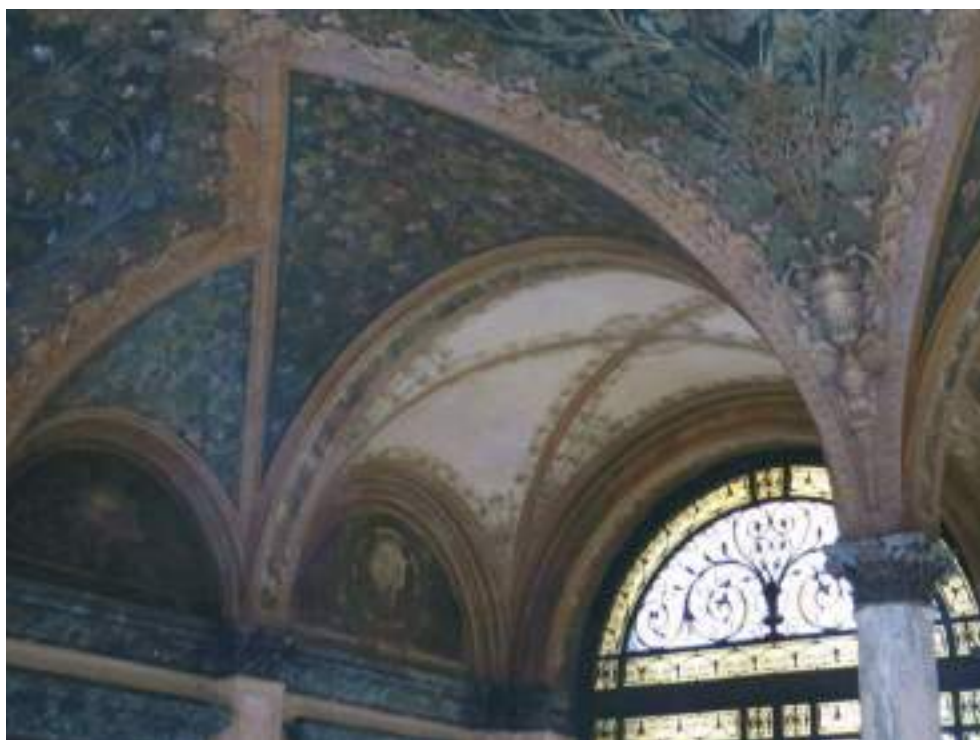


**Fig. 42:** Achille Casanova, *Particolare della decorazione dell'ex Pasticceria Rovinazzi (oggi Libreria Mondadori) a Bologna, 1924-1926*





**Fig. 43:** *Volte dell'atrio d'ingresso del palazzo di via Panzacchi a Milano, 1924-1925*



**Fig. 44:** *Atrio d'ingresso del palazzo di via Panzacchi a Milano, 1924-1925*







**Fig. 45:** *Soffitto della sala da pranzo del Castello Corazza di Tabiano (Parma), 1927-1928*



**Fig. 46:** *Particolare del soffitto della sala da pranzo del Castello Corazza di Tabiano (Parma), 1927-1928*





**Fig. 47:** *Corridoio del Torrione di Palazzo Farnese a Caprarola (Viterbo), anni Venti del XX secolo*



**Fig. 48:** *Particolare delle pitture del corridoio del Torrione di Palazzo Farnese a Caprarola (Viterbo), anni Venti del XX secolo*







**Fig. 49:** *Soffitto della Galleria Giampaolo Fioretto a Firenze, anni Venti del XX secolo*

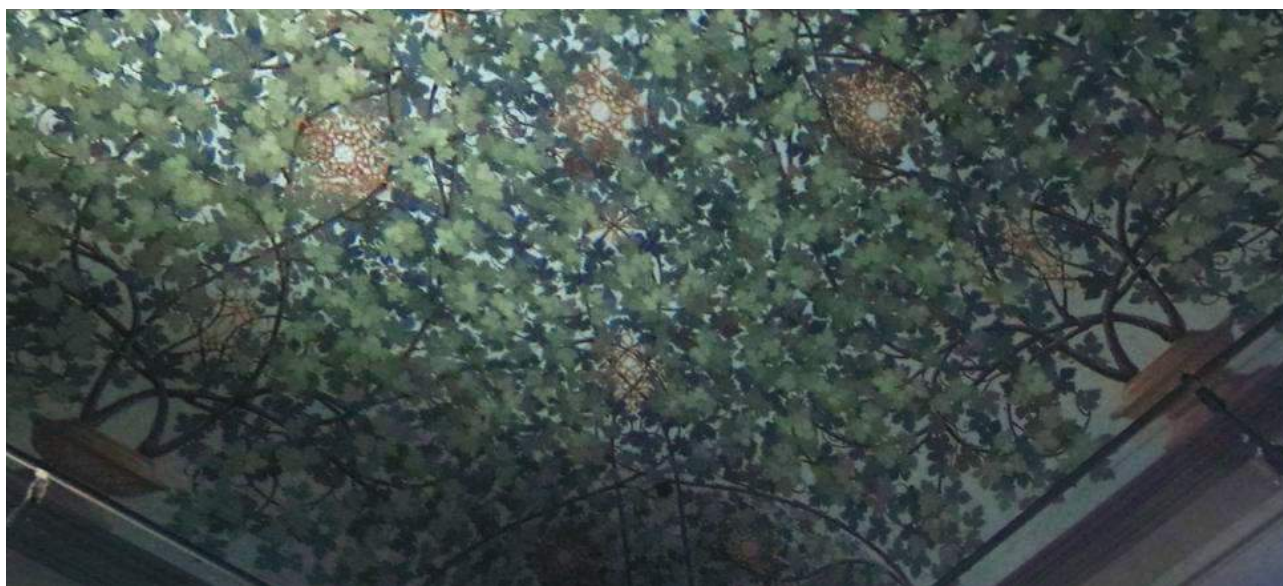


**Fig. 50:** *Particolare del soffitto della Galleria Giampaolo Fioretto a Firenze, anni Venti del XX secolo*





**Fig. 51:** *Soffitto di Villa Redaelli-Rubini a Dongo (Como), 1905-1915 circa*



**Fig. 52:** *Soffitto di Villa Redaelli-Rubini a Dongo (Como), 1905-1915 circa*







**Fig. 53:** *Veduta del Giardino d'inverno di una villa privata fuori Como, anni Trenta del XX secolo*



**Fig. 54:** *Decorazione della volta e delle pareti del Giardino d'inverno di una villa privata fuori Como, anni Trenta del XX secolo*





**Fig. 55:** Decorazione della volta e delle pareti del Giardino d'inverno di una villa privata fuori Como, anni Trenta del XX secolo



**Fig. 56:** Dettaglio della decorazione della volta del Giardino d'inverno di una villa privata fuori Como, anni Trenta del XX secolo







**Fig. 57:** *Soffitto di una stanza del Castello di San Gaudenzio a Cervesina (Pavia), anni Venti del XX secolo*



**Fig. 58:** *Particolare del soffitto di una stanza del Castello di San Gaudenzio a Cervesina (Pavia), anni Venti del XX secolo*





**Fig. 59:** *Particolare della parete dipinta della sala da pranzo di Villa Battaglia a Luino (Varese), anni Dieci-Venti del XX secolo (scena tratta dal film *Venga a prendere il caffè da noi* di Alberto Lattuada, 1970)*



**Fig. 60:** *Anonimo pittore emiliano, Decorazione delle volte della cappella meridionale della cripta della Cattedrale di Santa Maria Assunta a Reggio Emilia, anni Venti del XX secolo*





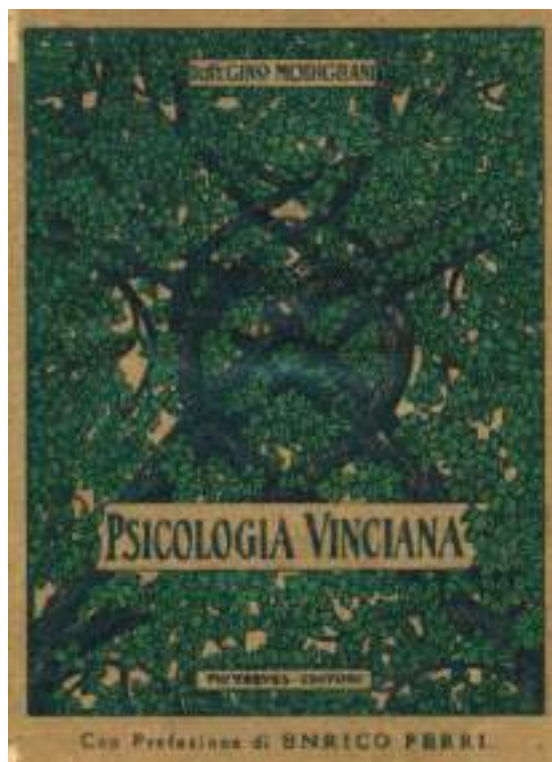


**Fig. 61:** Luca Beltrami, Luigi Cavenaghi, Lodovico Pogliaghi, *Cofano e legatura della copia anastatica del Codice Atlantico di Leonardo da Vinci donati al presidente francese Émile Loubet*, 1904 circa (Milano, Civico Gabinetto dei Disegni del Castello Sforzesco, RB 10)



**Fig. 62:** Luca Beltrami, Luigi Cavenaghi, Lodovico Pogliaghi, *Piatto del cofanetto contenente la copia anastatica del Codice Atlantico di Leonardo da Vinci donati al presidente francese Émile Loubet*, 1904 circa (Milano, Civico Gabinetto dei Disegni del Castello Sforzesco, RB 12)



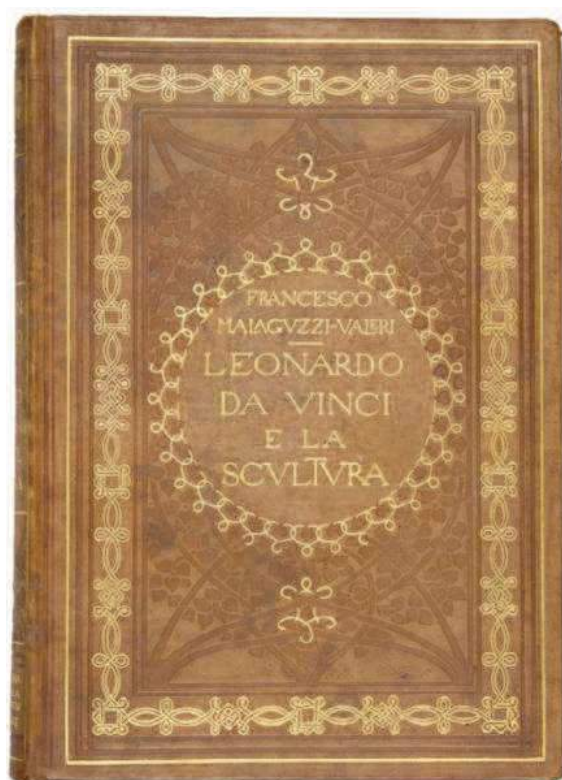


**Fig. 63:** Copertina del volume di Gino Modigliani *Psicologia Vinciana*, Milano 1913



**Fig. 64:** Copertina del volume di Umberto Biasoli *Le conoscenze anatomiche di Leonardo da Vinci*, Milano 1913





**Fig. 65:** *Copertina del volume di Francesco Malaguzzi Valeri Leonardo da Vinci e la scultura, Milano 1922*



**Fig. 66:** *Controguardia del piatto posteriore della miscellanea Per il IV° centenario della morte di Leonardo da Vinci. Il maggio MCMXIX, Bergamo 1919*







**Fig. 67:** Copertina del volume di Eugenia Levi *Ai nostri poeti viventi*, Firenze 1903



**Fig. 68:** Copertina del volume di Luigi Fasolo *Le selve*, Milano 1912







**Fig. 69:** Copertina del volume di Pietro Rossi *Nuovi contributi alla conoscenza della flora d'Italia*, Milano 1926



**Fig. 70:** Montalti (?), *Copertina della rivista Rassegna d'Arte*, n. 1, gennaio 1909





**Fig. 71a-71c:** Calendario pubblicitario della Compagnia di Assicurazioni di Milano per l'anno 1903, 1903





**Fig. 72:** Carlo (?) Casa, *Diploma di benemerenza rilasciato dal comitato esecutivo della Mostra di Leonardo e delle Invenzioni Italiane*, 1939 (Milano, Museo del Risorgimento)







Fig. 73: Paola Sordelli, *Piatto da parata della famiglia Sordelli*, 1928 (Milano, collezione privata)

**SOCIETÀ CERAMICA  
RICHARD - GINORI  
MILANO**

CAPITALE SOCIALE L. 21.000.000

Porcellane bianche e decorate  
Porcellane artistiche  
Metalliche artistiche - Terraglie Stone  
Semi-Porcelain - Pirofila  
Isolatori elettrici - Abrasivi  
Piastrine per rivestimento pareti  
Cristallerie - Articoli d'igiene  
Argenterie «Christofle»

NEGOZIO DI VENDITA: MILANO - VIA DANTE, 5

STABILIMENTI	DEPOSITI
MILANO (San Cristoforo)	MILANO - ROMA
DUECA (Pistoia Fiorentina)	NAPOLI - FIRENZE
VERA	BOLOGNA - TORINO
MOSSOVI	GENOVA - LIVORNO
BIFFRÈ (Firenze)	R. GIOVANNI A. TRIMONTO (Napoli)

Fig. 74: *Annuncio pubblicitario della Società Ceramica Richard-Ginori con il vaso in stile leonardesco per J. W. Lieb*, 1927 circa







**Fig. 75:** L. Beltrami (disegno di), *Targa in argento donata dalla Municipalità di Milano a Leo Wolynskj, 1908* (da «Raccolta Vinciana», 1907-1908)



**Fig. 76:** Stabilimento Stefano Johnson di Milano, *Placchetta in bronzo dorato commemorante l'inaugurazione dell'Aula Leonardo presso la Pinacoteca Ambrosiana, 1938* (Milano, mercato antiquario)





**Fig. 77:** Stabilimento Stefano Johnson di Milano (su disegno di Lodovico Pogliaghi), *Medaglia in bronzo dorato commemorante il quinto centenario della nascita di Leonardo*, 1952 (Milano, collezione privata)



**Fig. 78:** Lodovico Pogliaghi (progetto di), *Sala da pranzo di Casa Crespi Morbio a Milano con tappezzeria decorata a volute e fogliami*, 1886 (Milano, Civico Archivio Fotografico, FM\_D\_0071)







**Fig. 79:** Luca Beltrami (disegno di), Officina vetraia Giovanni Beltrami & C. (esecuzione), *Vetrata dei pavoni di Villa Mosterts a Somma Lombardo*, 1902, Milano, Castello Sforzesco, Museo dei Mobili e delle Sculture Lignee





## **2- LA FLEBILE DIFFUSIONE NEL CINQUECENTO DEL MOTIVO LEONARDESCO DELLA SALA DELLE ASSE: ANALISI DELLE CAUSE E RIFLESSI PRESENTI IN ALCUNI CANTIERI LOMBARDI**

### **2.1 Cinquecento – Novecento**

Nel capitolo precedente si è cercato di misurare, attraverso l'analisi di repliche, riproposizioni e reinterpretazioni realizzate nella prima metà del XX secolo, l'impatto che l'inedita decorazione leonardesca della Sala delle Asse ha avuto su un numero consistente di artisti e committenti, sparsi per l'intero Paese. Il concetto globale della composizione, così come singoli tasselli di essa, hanno sollecitato l'estro di pittori, decoratori, tipografi, formatori e incisori, decisi a declinarli in svariate forme e medium, attratti dal fascino dell'invenzione vinciana e dalle affinità iconografiche con le flessuosità vegetali proprie della moda floreale del tempo. Tale vicinanza era facilitata dall'aspetto assunto dalla stanza dopo il restauro del 1901-1902: un pesantissimo intervento che non si era limitato a far riemergere dagli scialbi e mettere in sicurezza le tracce di fine Quattrocento, sfociando piuttosto nell'arbitraria e chiassosa ridipintura orchestrata da Luca Beltrami, desideroso di dare leggibilità all'insieme<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Per le vicende relative al restauro di Rusca, diretto da Beltrami, si rimanda ai contributi di Costa, *The Sala...cit.*, 2006; Fiorio, Lucchini, *Nella Sala...cit.*, 2007, pp. 101-140; Catturini, *La Sala delle Asse...cit.*, 2014, pp. 210-219; M. Palazzo, *Il disegno preparatorio...cit.*, 2014-2015, pp. 13-32; eadem, *Il monocromo di Leonardo da Vinci...cit.*, 2017, pp. 76-109;

La grande eco registrata dalla Sala delle Asse di Ernesto Rusca stride, all'estremo opposto, con la risicata diffusione avuta dalla Camera dei Moroni di Leonardo da Vinci: i cantieri cinquecenteschi che tradiscono una conoscenza seppur parziale del soffitto vinciano si contano sulle dita di una mano e spesso risulta di difficile comprensione capire se il collegamento sia puramente estetico o esistano dei riferimenti di tipo ideologico, anche in virtù della scarsa documentazione sopravvissuta, dall'assenza di pareri del tempo e delle condizioni di conservazione tutt'altro che ottimali di alcuni di essi. L'assenza di repliche dirette rimane una questione aperta di non facile soluzione, che a sua volta genera una serie di interrogativi ancora in attesa di risposte, a partire dall'incompletezza e dall'inaccessibilità dell'opera vinciana.

## 2.2 Dopo Ludovico il Moro

L'invasione e il conseguente crollo del ducato sforzesco, avvenuti nell'estate del 1499 per mano delle truppe francesi di re Luigi XII d'Orléans, ebbero importanti riflessi anche sulle sorti del Castello e della Sala delle Asse. Secondo i piani indicati da Gualtiero Bascapè nella famosa lettera a Ludovico il Moro del 21 aprile 1498, "Magistro Leonardo" aveva promesso di "finirla per tuto Septembre" dello stesso anno: ma la notevole superficie pittorica coinvolta, i tempi notoriamente lenti dell'artista e le odierne evidenze materiali (con il colore steso sulle pareti soltanto fino ad un'altezza limitata e gli abbozzi a carboncino ritrovati sotto gli scialbi) confermano che l'impresa fu repentinamente interrotta. In quell'ultimo anno del XV secolo, i soldati del re occuparono il maniero senza alcun riguardo, provocando il disprezzo di Marin Sanudo e la temporanea inaccessibilità della casa dei duchi, trasformata in un'area militare<sup>2</sup>.

Negli anni immediatamente successivi la situazione si normalizzò e il luogo tornò ad essere decoroso ospitando nel giugno 1511, "in la camera di moroni", il solenne passaggio di consegne di luogotenente unico e governatore per il territorio milanese tra Francesco II d'Orléans (conte di Dunois e duca di Longueville) e Gaston de

---

<sup>2</sup> M. Sanudo, *I diari*, 58 voll., Venezia 1879-1903, III, a cura di R. Fulin, 1880, col. 31, domenica 13 ottobre 1499: «et francesi pisano in le camere, cachano in corte e in salla», «[...] et Francesi sono sporcha zente [...] in castello esser gran sporzie; nel qual, el signor Lodovico non vi voleva veder pur paia in terra [nemmeno una pagliuzza per terra, n.d.a.]». Il brano è ripreso da C. Catturini, *Dopo Leonardo: la Sala delle Asse al tempo di Francesco II Sforza e Cristina di Danimarca*, in «Rassegna di Studi e di Notizie», XXXVIII, 2016, pp. 15-30 (in part. pp. 16-17, 26, nota 12).

Foix, (duca di Nemours e nipote di Luigi XII)<sup>3</sup>. In questo primo decennio del Cinquecento – coincidente con la prima dominazione francese del ducato – si presume che la stanza sia stata oggetto di qualche tipo di intervento di completamento che la rese degna di accogliere una cerimonia così prestigiosa; ma non va altresì dimenticato che Leonardo era tornato in città, stabilmente, dal 1508 e già in un imprecisato momento del 1498, a cantiere ancora aperto, era stato organizzato un altro importante avvenimento: la presentazione di “certi propositi del domo di Milano” ad opera dell’esperto di Vitruvio Onofrio de’ Paganini da Brescia<sup>4</sup> a cui presenziarono il duca Ludovico Sforza, il cardinale Ippolito d’Este, il conte Galeazzo Sanseverino e altri “famosissimi”. Secondo la testimonianza del matematico Luca Pacioli, la stanza doveva quindi avere una sua presentabilità e, almeno in parte, evocare agli occhi dei presenti l’aspetto di una boscaglia di gelsi<sup>5</sup>. Tali circostanze suggeriscono comunque che alla Sala delle Asse era riconosciuto un importante *status* di luogo di rappresentanza e certamente fu palcoscenico di altre occasioni pubbliche non documentate o ricordate dalle fonti: occasioni riservate a un

---

<sup>3</sup> La testimonianza si deve al militare Alberto Vignati: Catturini, *Leonardo...cit.*, 2012, pp. 163-164, 166, note 31-33. Si rimanda allo stesso contributo per un approfondimento in merito alla discussione sulla denominazione di “camera di moroni” assunta dall’ambiente dopo che le pareti furono ricoperte da figure dipinte di alberi di gelso-moro alludenti al nome del committente, il duca Ludovico Sforza detto il Moro.

<sup>4</sup> *Ibidem*, pp. 162-164, 166, note 26-31, 34.

<sup>5</sup> Ma il brano è tratto dalla *Divina Proportione*, edito a Venezia soltanto nel 1509: trattandosi di una datazione estremamente precoce della “camera detta «de’ moroni»” non possiamo escludere che Pacioli, pur riferendo di un incontro effettivamente svoltosi nel 1498, abbia menzionato la sala con il nome assunto soltanto in seguito, negli anni precedenti alla pubblicazione del volume.

limitato numero di personalità di altissimo rango anche se, come dimostrano le parole di Alberto Vignati, vi era un qualche spiraglio anche per cronisti e osservatori di secondo piano.

La breve ed effimera restaurazione sforzesca di Massimiliano (1512-1515) interruppe la prima stagione francese del ducato ma non l'inarrestabile degrado del castello, progressivamente logorato da assedi, occupazioni, noncuranza (la Torre del Filarete esplode nel 1521 assieme al deposito di munizioni che custodiva) e sempre più scarsa manutenzione.

Sulla base delle limitate o nulle emergenze esistenti e in assenza della documentazione del tempo, quasi interamente perduta, si suppone che durante il secondo e terzo decennio del XVI secolo non siano stati promossi nella Camera dei Moroni/Sala delle Asse interventi sostanziali, mentre soltanto negli ultimi anni del ducato di Francesco II Sforza (1521-1535), raggiunta una minima stabilità politica e militare, si tentò di ridare al complesso la dignità che meritava, nonostante le disastrose condizioni in cui versavano le casse dello Stato<sup>6</sup>. La Lombardia e Milano, contese tra Francia e Impero in un progetto complessivo molto più ampio, erano state sino ad allora travolte dalle pestilenze, dalle carestie e dagli eserciti stranieri, mentre il duca si era ripetutamente rifugiato fuori città, arrivando ad abbandonare il castello (assediato da mesi) nel luglio 1526.

---

<sup>6</sup> Per un approfondito inquadramento del periodo storico, della figura di Francesco II e del castellano Massimiliano Stampa si rimanda a R. Sacchi, *Il disegno incompiuto...cit.*, I, 2005, pp. 34-133-146.

### 2.3 Il ducato di Francesco II

Fu soltanto nel febbraio 1531 che Francesco II poté disporre nuovamente del complesso di Porta Giovia, affidato al fedelissimo Massimiliano Stampa che fu nominato castellano. Le esigenze di rendere il luogo nuovamente presentabile, così da potervi accogliere personaggi illustri e ambasciatori in visita, si scontrò fin da subito con le ristrettezze economiche della corte e il decadimento dilagante negli ambienti; lo Stampa, nel marzo di quello stesso anno, confidava al duca – che lo aveva incaricato di ospitare con il massimo riguardo l’oratore veneto Giovanni Basadonna – il suo imbarazzo per la misera situazione in cui aveva trovato le stanze del complesso: “circa al presentarlo di novo dico non sapere de che, parendomi né cavalcature, né muli, né argento, né tapezerie, né arme, né sede sieno al proposito<sup>7</sup>”. Grazie ai prestiti concessi dallo stesso castellano, fu possibile promuovere nei mesi successivi puntuali interventi di ristrutturazione e abbellimento degli alloggi, con i documenti che (nel gennaio 1532) descrivono tre imprecisate sale ricoperte di nuove tappezzerie decorate in morello e verde, bianco e verde e turchino e giallo e menzionano un credito (di sole 60 lire) per ignoti lavori eseguiti da Bernardino Luini<sup>8</sup>; altri fogli riportano invece la proposta (del 3 marzo 1533) di ospitare

---

<sup>7</sup> ASMi, Sforzesco 1432. Riportato in Sacchi, *Il disegno...cit.*, 2005, I, p. 134, nota 90.

<sup>8</sup> ASMi, Sforzesco 1436, lettera di Francesco Arrigoni a Francesco II. Il nome di Luini compare in ASMi, *Notarile*, busta 7715, notaio Giuliano Pessina. Cfr. C. Cairati, *Regesto dei documenti*, in *Bernardino Luini e i suoi figli...cit.*, 2014, pp. 361-396, in part. p. 382, doc. 154. Entrambi i documenti sono stati pubblicati in Sacchi, *Il disegno...cit.*, 2005, I, p. 136, nota 18.

l'imperatore Carlo V, di passaggio a Milano, proprio negli spazi del castello<sup>9</sup>, sintomo di un generale miglioramento delle condizioni della struttura.

Gli investimenti in tal senso furono ridotti al minimo indispensabile ed estremamente circoscritti anche quando, nella primavera del 1534, si dovette preparare al meglio gli ambienti per l'imminente arrivo di Cristina di Danimarca, che Francesco II aveva sposato per procura il 29 settembre dell'anno precedente<sup>10</sup>. Com'è stato giustamente sottolineato, il grosso dell'impegno fu indirizzato all'effimero addobbo degli interni con drappi, arazzi e tappezzerie, mentre il coinvolgimento di architetti e decoratori fu limitato ad alcuni spazi essenziali, come il Camerino di Cristina (identificato con l'odierna Sala V) e altri ambienti privati della duchessa al primo piano (probabilmente nell'attuale Sala XXV).

In quest'ultimo locale venne dipinto un fregio vegetale a chiaroscuro, animato da girali popolati da mostriciattoli e bambocci<sup>11</sup>; mentre le pitture della stanza privata della duchessa – con putti e festoni – furono eseguite sulla piccola volta da Callisto Piazza e rinvenute sotto gli intonaci da Müller Walde, che erroneamente le identificò con quelle leonardesche menzionate dai documenti nella Saletta Negra<sup>12</sup>.

---

<sup>9</sup> ASMi, Sforzesco 1444. Cfr. Sacchi, *Il disegno...cit.*, 2005, I, p. 134, nota 89.

<sup>10</sup> “La fabrica per acomodar la Signora Duchessa” è l'eloquente titolo di un paragrafo del volume di Sacchi, *Il disegno...cit.*, 2005, I, pp. 288-308 (in part. pp. 293-298) a cui si rimanda per una dettagliata ricostruzione dell'avvenimento e dei preparativi.

<sup>11</sup> G. B. Sannazzaro, *Bordura decorata a girali; frammento di bordura; frammento di bordura con putto*, in *Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco*, II, Milano 1999, pp. 209-210, nn. 391-393, figg. 391-393.

<sup>12</sup> Per la bibliografia, le recenti scoperte documentarie, le vicende relative al loro ritrovamento sotto gli scialbi e alle successive discussioni attributive si rimanda alla nota 14 a p. 6.



Nell'ambito di questa frenetica corsa contro il tempo, dovuta al ritardo con cui furono ordinati i lavori, rientra anche una comunicazione al duca di Francesco Arrigoni (commissario per gli allestimenti) che è stata messa in collegamento con la Sala delle Asse. In data 12 marzo 1534 il commissario per gli allestimenti sforzeschi scriveva:

Qua in castello non se perde tempo alchuno, et se lavora galardamente: et hogue s'è comencato a solare la sala granda, et rimbiancare di novo. Al camarino susa la fosa s'è fornito di sofitare più giornie fano; l'altro dinante non s'è ancora comincato a lavorare ma tuta via s'è aparegà li mendone per solarlo<sup>13</sup>.

Studi recenti hanno convincentemente proposto di identificare la suddetta “sala granda” con la Camera dei Moroni-delle Asse, coinvolta nel progetto di sistemazione del pian terreno del castello; sulla base di questo documento è stato ipotizzato, seppur con cautela, che il primo strato di scialbo sia stato dato sulla decorazione leonardesca incompleta in questa circostanza<sup>14</sup> e dunque, sin dal principio del 1534, fosse diventata invisibile a chiunque. Un dubbio però persiste: quel “rimbiancare di novo” è davvero riferito alla “sala granda” o a un generico

---

<sup>13</sup> ASMi, Sforzesco, cart. 1449; cfr. Sacchi, *Il disegno...cit.*, I, 2005, p. 294, nota 18.

<sup>14</sup> L'identificazione dell'ambiente con la Sala delle Asse e la conseguente interpretazione del brano sono state avanzate da Catturini, *Dopo Leonardo...cit.*, 2016, pp. 20-21 e raccolte da F. Tasso, “*La camera grande da le Asse cioè da la tore*”, da *Galeazzo Maria Sforza a Luca Beltrami, in Leonardo a Milano. Il monocromo nella sala delle Asse del Castello Sforzesco. Indagini e restauri*, a cura di M. Palazzo, F. Tasso, Cinisello Balsamo 2017, pp. 26-55.

intervento di ridipintura riguardante l'intero complesso? E tale operazione – effettuabile soltanto tramite ingombranti ponteggi – poteva essere compatibile con il rifacimento della pavimentazione, avviato in quello stesso giorno?

Nei mesi successivi la stanza (indicata come “sala quadrata a volta”) fu nominata, assieme ad altri ambienti della corte ducale, tra i luoghi da abbellire con i cosiddetti ‘guadameciles’, pannelli di produzione spagnola in cuoio lavorato e dipinto che avrebbero bardato le pareti secondo la moda dell’epoca<sup>15</sup>. Anche questa circostanza ci pare però poco compatibile con una semplice imbiancatura della Sala delle Asse, che si sarebbe dovuta presentare con gli sfarzosi corami in basso e, allo stesso tempo, con le sovrastanti lunette e soffitto coperti di bianco. Le volte della “prima cancelleria” e della “camera quadrata”, elencate nella lista delle collocazioni dei cuoi e riconoscibili nelle odierne Sala II e parte della Sala IV del Museo d’Arte Antica, furono infatti ricoperti da pitture di stemmi e festoni (ma soltanto una ventina di anni dopo) realizzati durante la successiva occupazione spagnola per suggellare l’unione tra l’imperatore Filippo II e Maria Tudor (sposatisi nel 1554). In quella circostanza anche la volta e le lunette dell’attuale Sala del Gonfalone, che precede quella leonardesca, vennero dipinte con scudi, bambocci e fregi a chiaroscuro: un segnale del tentativo di dare un’impressione di completezza e presentabilità agli spazi del piano terra.

---

<sup>15</sup> ASMi, *Sforzesco*, cart. 1484, Gaspare Rottola a Francesco II Sforza, Almagro (Spagna), 6 novembre 1534: cit. in Sacchi, *Il disegno incompiuto...* cit. p. 300, nota 60; la proposta di identificare la sala spetta a Catturini, pp. 20-22, note 26-27.

Se la Sala delle Asse fu effettivamente scialbata nel 1534 potrebbe essere restata spoglia per poco tempo, venendo ravvivata da mediocri pitture del periodo imperiale o forse già integrata nel corso delle sistemazioni seguite da Massimiliano Stampa. Un intervento cinquecentesco di completamento potrebbe allora spiegare il misterioso riferimento di Beltrami al “pergolato di rose<sup>16</sup>” che, nel 1894, annunciò di aver ammirato sulla volta grazie ai ponteggi di Müller Walde: semplice abbaglio dettato dall’entusiasmo dall’insperata scoperta o indice dell’esistenza di una decorazione sovrapposta all’originale, rimossa immediatamente dopo per far emergere la composizione vinciana? Già dal 1898, infatti, il riferimento sparisce, sostituito dal rimando a un semplice “grande pergolato<sup>17</sup>” forse da imputarsi al ritrovamento delle figure “di grandi alberi” sulle pareti, non menzionate quattro anni prima, che potrebbero aver aiutato Beltrami a comprendere il disegno globale della Sala delle Asse. Difficile però esserne certi.

La morte di Francesco II, nell’ottobre 1535, segnò la fine del periodo in cui il castello era adibito a residenza dei signori di Milano: con l’avvento dell’occupazione spagnola la corte venne infatti trasferita nel Palazzo Ducale e il maniero tornò ad accogliere la guarnigione militare, con ovvie conseguenze sugli allestimenti e gli apparati decorativi, non più rinnovati (ad esclusione di quelli promossi per il già ricordato matrimonio tra Filippo II e Maria Tudor) e andati

---

<sup>16</sup> Beltrami, *Relazione annuale...cit.*, 1893-1894, p. 223; Beltrami, *Il Castello di Milano...cit.*, p. 696.

<sup>17</sup> Beltrami, Moretti, *Resoconto...cit.*, 1898, p. 39.

gradualmente deperendo, al pari della considerazione per l'arte leonardesca che risorgerà soltanto, con rinnovato vigore, a fine Cinquecento<sup>18</sup>.

L'ipotesi di Beltrami di ravvisare la Sala delle Asse nella stanza “quadra con volta a lunette, e dipinte” menzionata in una *Relatione generale della visita et consegna della fabrica del castello di Milano* del 1661<sup>19</sup> è stata definitivamente confutata da un'attenta analisi delle piante del piano terra, che ha dimostrato come il suddetto ambiente fosse l'odierna Sala IV; la camera con gli alberi di gelso era invece descritto come “salone in volta” con “duoi fenestroni grandi” e dunque, a confronto con l'altra, non mostrava sicuramente a quell'altezza cronologica alcun tipo di decorazione<sup>20</sup>.

Il cambio di destinazione d'uso avvenuto nel 1536 lascia comunque presumere che le prime intonacature della Sala delle Asse risalgano agli anni o al massimo ai

---

<sup>18</sup> Il recupero milanese di Leonardo artista, in pittura come nel collezionismo, coincide con gli anni dell'arcivescovato di Federico Borromeo e si deve in buona parte agli scritti ‘promozionali’ di Giovanni Paolo Lomazzo e Paolo Morigia, come ha evidenziato A. Morandotti, *Il revival leonardesco nell'età di Federico Borromeo*, in *I leonardeschi a Milano. Fortuna e collezionismo*, atti del convegno internazionale (Milano, 25-26 settembre 1990), a cura di M. T. Fiorio, P. C. Marani, Milano 1991, pp. 166-182.

<sup>19</sup> *Relatione generale della visita et consegna della fabrica del Castello di Milano fatta dall'infrascritti ingegneri regii camerali, per ordine dell'illustriss. Magistrato delle Regie Ducali Entrate Ordinarie dello Stato di Milano, l'anno M.DC.LXI.*, Milano 1661, pp. 92, 121; cfr. Beltrami, *Leonardo da Vinci...cit.*, 1902, p. 7 e A. Scotti Tosini, *Difendersi ed abitare in una fortezza: le trasformazioni del Castello di Milano in età spagnola*, in *Fortezze d'Europa. Forme, professioni e mestieri dell'architettura difensiva in Europa e nel Mediterraneo spagnolo*, atti del convegno internazionale (L'Aquila, 6 – 8 marzo 2002), a cura di A. Marino, Roma 2003, pp. 93-102 (in part. p. 100).

<sup>20</sup> Catturini, *La Sala delle Asse...cit.*, 2014, pp. 218, nota 3; *Dopo Leonardo...cit.*, 2016, pp. 22-23, 29-30, nota 30.

decenni successivi. Nelle due edizioni della *Vita di Leonardo* compilate da Giorgio Vasari, non c'è alcun accenno alla decorazione vinciana del maniero. Quando lo studioso compì il suo viaggio nell'Italia settentrionale e, nel 1566, visitò Milano, non aveva motivi che lo spingessero a visitare la fortezza spagnola (comunque inaccessibile per ragioni militari), ma sorprende piuttosto constatare che, pur incontrando l'ormai anziano Francesco Melzi, fosse andata perduta – a distanza di poco meno di settant'anni – qualsiasi memoria della particolarissima realizzazione leonardesca voluta dal Moro<sup>21</sup>.

La ricostruzione delle vicende relative alla prima metà del XVI secolo dimostra che, nonostante le enormi difficoltà e gli sconvolgimenti subiti dal ducato per mano delle potenze straniere, l'attuale Sala VIII del Museo d'Arte Antica rimase comunque accessibile, seppur a un numero alquanto ristretto di persone e per limitati periodi di tempo. Non è dunque possibile asserire con sicurezza che l'odierna penuria di testimonianze scritte e l'assenza totale di disegni o stampe sia esclusivamente da imputare alla chiusura della stanza, essendo piuttosto possibile la dispersione o la distruzione di tali documenti in epoche successive.

Una ricognizione dei cantieri cinquecenteschi in cui sono ravvisabili riflessi della decorazione leonardesca risulta quindi di fondamentale ausilio per tentare di

---

<sup>21</sup> A. Conti, *Osservazioni e appunti sulla «Vita» di Leonardo di Giorgio Vasari*, in *Kunst des Cinquecento in der Toskana*, München 1992, pp. 26-36 (in part. pp. 26-27). Va però ricordato in merito alle commissioni milanesi dell'artista, che lo storico aretino sembra non conoscere neppure la *Vergine delle Rocce*, limitandosi a ricordare l'*Ultima Cena*, le figure dei duchi apposte alla *Crocefissione* di Donato Montorfano nel refettorio di Santa Maria delle Grazie e la sfortunata vicenda del *Monumento equestre a Francesco Sforza*, noto però attraverso testimonianze indirette.

ricostruire idealmente le parti perdute dell'opera e quelle distorte dalla ridipintura novecentesca, così da avere un'immagine il più possibile ampia e vicina alla concezione originaria. L'interrogativo maggiore riguarda le motivazioni che spinsero taluni artisti e committenti ad adottare elementi della maestosa composizione: si trattò di semplici scelte estetiche e iconografiche o, alla base di esse, vi era la volontà di riallacciarsi al suo significato intrinseco, fungendo da attestazione di fedeltà agli Sforza attraverso la riproposizione dell'apoteosi arborea del gelso-moro del duca Ludovico? Tra gli obiettivi che l'analisi dei luoghi individuati nel corso di questa ricerca si è posta c'è quello di scremare un tipo di cantiere rispetto all'altro attraverso lo studio delle pitture e delle committenze nonostante le gravi lacune documentarie e lo stato spesso precario delle opere.

I complessi decorativi che presentano elementi di continuità o rievocano indirettamente il motivo vinciano del maniero milanese qui individuati si trovano nell'oratorio campestre di Zelo Surrigone (non lontano da Abbiategrasso), nell'abbazia di Viboldone (a San Giuliano Milanese) e nella Bicocca degli Arcimboldi (oggi nel quartiere milanese di Greco Pirelli) e, con minor aderenza, nella villa Calchi a Calco (nel lecchese) e nel castello di Sulbiate (Monza e Brianza). Pochi sono i punti di contatto tra contesti e opere estremamente differenti: la localizzazione in aree extraurbane, una committenza nobiliare o alto borghese, l'affidamento ad anonime maestranze di formazione provinciale e il parziale reimpiego di tasselli della composizione leonardesca; fanno eccezione le sole realizzazioni di Viboldone e della Bicocca, dipinte dalla stessa bottega per la

medesima famiglia degli Arcimboldi. Nessuna delle desunzioni note adorna, significativamente, un edificio del centro storico milanese.



## 2.4 Una diffusione discontinua: il caso di Zelo Surrigone

L'oratorio di Zelo Surrigone (**fig. 80**), un tempo dedicato a Maria Vergine ed oggi a san Galdino vescovo, sorge a poca distanza dall'abbazia di Morimondo, nelle piatte campagne irrigate dalle acque del Naviglio grande nella zona sud-ovest di Milano<sup>22</sup>.

Le sue origini risalgono al XVI secolo: esso venne aggiunto ad una casa da nobile con corte già esistente nell'ambito di un piano di ristrutturazione S. Almini, *L'oratorio di San Galdino in Zelo Surrigone: proposte di ricerca*, in «Rassegna di Studi e di Notizie», 40,

---

<sup>22</sup> Per una ricostruzione della storia della chiesetta si veda S. Almini, *L'oratorio di San Galdino in Zelo Surrigone: proposte di ricerca*, in «Rassegna di Studi e di Notizie», 40, 2013, pp. 13-44. Dell'oratorio parla anche C. Salsi, *Campagne e cascine lombarde. Memorie di civiltà e riflessi d'arte*, in *Le terre delle cascine a Milano e in Lombardia: viaggio nella storia nell'arte e nel paesaggio*, a cura di R. Cordani, Milano 2009, p. 17 e la decorazione è avvicinata alla Sala delle Asse anche da Carlo Catturini, *La Sala delle Asse...cit.*, 2014, p. 219, nota 21 e *Dopo Leonardo...cit.*, 2016, p. 17, nota 27. Almeno fino al 1620 l'edificio risulta intitolato a santa Maria ed è dunque presumibile che, nella nicchia sopra l'altare (oggi occupata da una mediocre statua moderna raffigurante Cristo e incorniciata da un cespuglio di rose bianche e rosse dipinte, apparentemente di fine Ottocento o inizi Novecento), ci fosse una scultura della Madonna, la cui effigie non è presente tra quelle delineate sui muri. Nel 1659 Carlo Antonio Sala fece restaurare la costruzione, come testimoniato da una lapide in facciata e da alcuni documenti (Almini, *L'oratorio di San Galdino...cit.*, 2013, pp. 19, 39-40, note 30-31) che ricordano anche la donazione dei beni di Zelo Surrigone (inclusa la chiesa) all'Ospedale Maggiore di Milano, stabilita in quello stesso anno ma perfezionata nel 1667. Il cambio di proprietà sembra coincidere, forse non casualmente, con quello di intitolazione: l'oratorio viene infatti menzionato come "sant'Ambrogio" almeno fino al 1750, per poi essere indicato con i nomi di Galdino e Ambrogio (XIX secolo) e infine Galdino e Carlo, come pure Galdino, Ambrogio e Carlo. I suddetti passaggi di intitolazione sono riassunti da Mario Comincini in S. Bandera, M. Comincini, *Pittura ad affresco nell'Abbatense. Secoli XI-XVIII*, Abbiategrasso 1996, p. 106. Le possessioni di Zelo Surrigone rimasero tra i beni della Ca' Granda fino al 1862, quando vennero cedute a Francesco Pasini, i cui eredi mantennero l'oratorio per tutto il Novecento, adibendolo solo saltuariamente a cerimonie religiose (Almini, *L'oratorio di San Galdino...cit.*, 2013, pp. 19, 40, nota 34).

2013, pp. 13-44e ammodernamento promosso dalla famiglia Sala<sup>23</sup>, neoproprietaria del modesto complesso immobiliare ceduto dai De Herra. Gli immobili attigui alla chiesetta sono oggi adibiti ad appartamenti privati, mentre una parte al pian terreno, affacciata sulla strada, risulta essere occupata da una trattoria tradizionale.

Una delle tre lastre murate in facciata reca la data del 1518, lo stemma e le iniziali dei donatori (“B” “S” / “G” “S”; **fig. 91**), sciolte nella lapide sottostante caratterizzata dall’iscrizione “HOC OPVS FECIT / FIERI D BNARDUS / ET GABRIELO FRATES / DE SALIO / 1518”. Ai fratelli Bernardo<sup>24</sup> e Gabriele Sala sarebbe dunque da imputare la costruzione e la decorazione del sacro edificio, anche se fonti successive attribuiscono l’iniziativa edilizia a Caterina Bianca Rusca, sposa del primo dei fratelli e madre di Giovanni Antonio<sup>25</sup>. L’esterno, dalle forme essenziali tipiche dell’architettura rurale lombarda, presenta una tessitura muraria in

---

<sup>23</sup> Almini (*L’oratorio di San Galdino...cit.*, 2013, p. 14) definisce “fantasioso” il collegamento “stabilito tra la dedizione dell’oratorio di Zelo Surrigone e la famiglia dell’arcivescovo milanese Galdino della Sala”, dal momento che i De Salio adottarono le forme “de Sala, della Sala e infine Sala” soltanto in tempi moderni. Inoltre, come si è visto nella nota precedente, la titolazione della chiesa a san Galdino risale soltanto all’Ottocento.

<sup>24</sup> Un “Bernardo de Salla in Mediolano” è stato identificato da Luca Beltrami nell’effigiato di un dipinto di Gerolamo Savoldo conservato al Louvre (inv. 885), sulla base di un’iscrizione presente sulla lettera che il personaggio stringe nella mano. Cercando di chiarirne l’identità, l’architetto ha rinvenuto notizie, in Archivio Storico Civico, di un Bernardino Sala eletto, in data 16 marzo 1525, “deputato all’ufficio di impedire che le acque dell’Olona venissero deviate”: L. Beltrami, *Memorie milanesi a Parigi. Il ritratto di un “incognito” al Louvre. Un antico codice milanese nella biblioteca del re di Francia*, Milano 1912, pp. 7-11. Difficile capire se si tratti dello stesso personaggio menzionato sulla lapide dell’oratorio di Zelo Surrigone: stando però alle ricerche di Almini, a questa altezza cronologica i De Salio erano un famiglia distinta da De Salla.

<sup>25</sup> Almini, *L’oratorio di San Galdino...cit.*, 2013, pp. 16, 18, 38-39, note 18, 25.

mattoni (priva di intonaco) soltanto in parte originale; l'estrema semplicità e le ridotte dimensioni dell'edificio non lasciano minimamente immaginare la grande vivacità decorativa al suo interno<sup>26</sup>, dove una serie di santi risulta ambientata entro un'articolata composizione illusiva vegetale e architettonica (dipinta a monocromo su un fondo azzurro), che ricopre anche la volta ad ombrello (**figg. 81-87**). Sui muri sono dipinti quattordici tronchi che salgono fino all'altezza delle lunette (tre sulle pareti di fondo e di controfacciata, quattro su quelle delle navate laterali), alla base delle quali si sviluppano rami fogliati che vanno a coprire le superfici sovrastanti, formando intrecci e arzigogoli tutt'altro che naturali.

Nella vela sopra l'altare la verzura si assiepa in maniera regolare, formando un festone circolare che incornicia lo scudo araldico dei committenti. La schiera di santi e sante a figura intera, disposti singolarmente all'ombra di ciascuna lunetta, si sovrappone forzatamente al fondale, senza ambientarsi o interagire con esso: una scansione compositiva a blocchi indipendenti, staccati dal fondale, non dissimili a quelli che caratterizzano le figure sacre, scolpite da Giovanni di Balduccio e dal

---

<sup>26</sup> Parte delle pitture, ricollegate al "tema" di Sala delle Asse, è pubblicata per la prima volta in Bandera, Comincini, *Pittura ad affresco...cit.*, 1996, pp. 34, 106-111, 158-159, note 42-49, figg. 55; S. Bandera, *Testimonianze pittoriche rinascimentali nel territorio di Abbiategrasso*, in *Rinascimento ritrovato: la chiesa e il convento di Santa Maria Annunziata ad Abbiategrasso*, catalogo della mostra (Abbiategrasso, Convento dell'Annunziata, 18 febbraio - 20 maggio 2007), a cura di P. De Vecchi, G. Bora, Milano 2007, pp. 151-166, in part. p. 161, fig. 11-11a. Nel corso del 2017 l'apparato decorativo è stato sottoposto a un parziale intervento conservativo da parte della Ditta Parma, che ha consolidato ed effettuato la pulitura di alcune parti della composizione. Ringrazio il restauratore Luigi Parma e Damiano Spinelli per avermi consentito la visita sui ponteggi di Zelo Surrigone.

Maestro delle sculture di Viboldone, che ornavano le nicchie sopra gli accessi delle porte urbane milanesi dalla metà del Trecento<sup>27</sup>.

Ridottissima è la tavolozza impiegata dall'artista (secondo il generoso parere di Sandrina Bandera, "quasi identificabile" con Nicola Moietta<sup>28</sup>), che si servì di un intenso azzurro per lo sfondo su cui si stagliano i personaggi e gli elementi arborei, tratteggiati in un tono marrone-grigio prossimo al seppia illuminato e ravvivato da colpi di biacca stesi rapidamente a pennello (**fig. 88**). Dimensioni contenute del vano e completa dipintura delle pareti offrono la sensazione di trovarsi al cospetto di un fitto e popolato pergolato, rievocando l'atmosfera suggestiva che si respira sotto la volta della Sala delle Asse.

Il rimando a quest'ultima è stato segnalato dagli studiosi per la corrispondenza con il disegno delle fantasiose evoluzioni dei rami sul soffitto e sulle lunette, ma le recenti scoperte fatte dai restauratori dell'Opificio delle Pietre Dure di Firenze sotto gli scialbi del Castello Sforzesco hanno consentito di trovare altri convincenti punti di contatto tra due ambienti tanto distanti geograficamente e diversi, per dimensioni

---

<sup>27</sup> L. Tosi, *La ricomposizione dei gruppi scultorei delle porte urbane di Milano: nuove ricerche e proposte*, in «Arte Lombarda», n.s., 172, 3, 2014, pp. 13-23. Un ringraziamento a Giovanni Agosti per avermi fatto riflettere su questa suggestione.

<sup>28</sup> Bandera, *Testimonianze pittoriche...cit.*, 2007, p. 161. In precedenza la studiosa aveva definito "le figure a monocromo [...] strettamente dipendenti da modelli luineschi e precisamente dai cicli da questi eseguiti in Santa Maria delle Vetere o della Purificazione e in Santa Marta, gli uni e gli altri eseguiti prima del 1521, data che corrisponde così al termine ante-quem per questa notevolissima decorazione ad affresco, meritevole di essere più conosciuta e sicuramente di essere restaurata": S. Bandera, *La storia dell'affresco nell'Abbatte dal Romanico al Barocco*, in Bandera, Comincini, *Pittura ad affresco...cit.*, 1996, pp. 9-62 (in part. p. 34). Una proposta che non ci sentiamo di raccogliere.

e qualità esecutiva. Rimuovendo gli strati di intonaco che ricoprivano le pareti della sala leonardesca a metà altezza, coperte dalle assi dell'allestimento ideato dal gruppo BBPR nel 1956, si è scoperto che sotto ai piatti e rozzi tronchi ridipinti da Ernesto Rusca (già alleggeriti da Ottemi Della Rotta) si celavano i contorti, espressivi contorni delle sagome dei gelsi abbozzati a carboncino, definiti da ombreggiature puntuali e rami mozzati tipici delle cosiddette colonne *ad tronchonos* che sorreggono l'impalcatura vegetale della chiesetta di San Galdino (**fig. 89**). Lo stemma sul soffitto, la fitta tessitura di rami incrociati e fogliame, i tronchi-albero che sorreggono un illusionistico pergolato: tutti elementi certamente desunti dalla composizione del Castello Sforzesco, a cui l'anonimo e discreto artista di provincia decise di aggiungere la schiera di rigide figure di santi, l'ingabbiatura degli arbusti e l'idea di realizzare l'insieme a monocromo, forse ispirandosi alle parti della decorazione milanese a quel tempo ancora prive di tinte.

L'incorniciatura degli alberi entro pilastri aperti (che lasciano la corteccia della pianta a vista: **figg. 84-85**) è certamente la variante più originale del progetto: la genesi di tale scelta non andrà certamente cercata tra le fonti delle elaborate e remote 'colonne inglobate' caratteristiche di alcuni cantieri tardo-cinquecenteschi pugliesi (come il maestoso Palazzo del Seggio, noto anche come 'il Sedile' o la chiesa di Santa Croce, entrambe leccesi), ma quasi certamente tra le pagine di Leon Battista Alberti, che nel *De re aedificatoria* descriveva la pratica vitruviana di adottare analoghi elementi architettonici per i giardini:

E molta leggiadria conferiva il fare ciò che sollevano architetti brillantissimi, ossia addossare all'ingresso del triclinio, ai due lati della porta, grandi statue di schiavi sorreggenti col capo il coronamento; e il collocare, soprattutto nei loggiati dei giardini, colonne fatte ad imitazione di tronchi d'albero con le nodosità recise. Ancora, volendo fare opera solidissima, impiegavano un tipo di colonna a pianta quadrata dalla quale sporgevano, da una parte all'altra, due semicolonne rotonde<sup>29</sup>.

Il riferimento tra il brano e le colonne *ad tronchonos* della bramantesca Canonica del monastero di Sant'Ambrogio a Milano e della Sala delle Asse è stato evidenziato da tempo<sup>30</sup>, ma la seconda parte della citazione sembra particolarmente calzante con il caso di Zelo Surrigone<sup>31</sup> dove il pittore propone una sorta di sintesi di entrambe le soluzioni avanzate da Alberti, con colonne-albero ingabbiate e rafforzate all'interno di un'intelaiatura a pianta quadrangolare.

L'elemento più vicino al motivo della composizione leonardesca è però l'intricata distesa di rami e foglie che ricopre il soffitto: identica è l'ossatura della struttura, con tronchi di dimensioni maggiori che si sviluppano lungo gli angoli di congiunzione delle vele e dai quali partono polloni che occupano le superfici laterali, incrociandosi simmetricamente con altri rami e formando eleganti volute.

---

<sup>29</sup> L. B. Alberti, *De re aedificatoria*, IX, 1, II (ed. G. Orlandi), Milano 1966, p. 786.

<sup>30</sup> P. C. Marani, *Leonardo e le colonne...cit.*, 1982, pp. 103-120 (in part. pp. 109-120).

<sup>31</sup> C. L. Frommel (*I chiostri di S. Ambrogio e il Cortile della Cancelleria a Roma: un confronto stilistico*, in «Arte Lombarda», 79, 1986, pp. 9-18 (in part. p. 11, fig. 6)) ha prudentemente proposto di trovare un'applicazione del passo nell'incastro delle colonne nei pilastri dell'arco trionfale del chiostro della Canonica di Sant'Ambrogio mentre Bandera (*Testimonianze pittoriche...cit.*, 2007, p. 161, nota 48), pur citando il brano in questione, non si sofferma sul possibile collegamento diretto di esso con la soluzione pittorica di San Galdino.

Non c'è alcuna traccia di corde dorate o nodi vinciani, perché gli intrecci sono frutto delle innaturali evoluzioni di frasche e fronde; assenti, allo stesso modo, sono i frutti dell'albero e i grandi scudi con iscrizioni, forse non funzionali al progetto iconografico o forse lasciate in disparte per ragioni di spazio.

Diverse sono pure le foglie che l'artista, al posto di quelle cuoriformi del Castello Sforzesco (semplificate all'eccesso dalla secca ridipintura di Rusca), tratteggiò tripartite e polilobate: una scelta fortemente realistica, trattandosi della forma assunta dalle giovani fronde spuntate dai polloni del *Morus Alba*, l'albero del gelso bianco. L'apparato decorativo si conclude con una fascia continua al di sotto della schiera di santi, dipinta in posizione arretrata rispetto alle paraste in primo piano che, a loro volta, poggiano su un basamento collocato su un muretto a mattoni affrescato.

Va infine notato come sulle pareti dell'oratorio di Zelo Surrigone non ci sia il minimo rimando alle aspre rocce, al circostante sottobosco e alle poderose radici dell'espressiva invenzione del cosiddetto *monocromo* della Sala delle Asse: un'assenza che, nelle repliche del XX secolo, trova giustificazione nel fatto che tali parti erano invisibili, occultate sotto le coltri dell'allestimento Beltrami, ma che ad altezze cronologiche così prossime alla realizzazione sforzesca crea interrogativi di non facile risoluzione: forse la creazione risultava troppo innovativa e dirompente per essere compresa, finendo rigettata dagli artisti.

La mancanza del colore, delle dorature e dello sfondo dietro ai santi sembrerebbe inoltre suggerire che l'autore possa essersi ispirato alla composizione del Castello di



Milano quando questa era ancora allo stato di abbozzo ma, essendo le pitture di San Galdino successive al 1518, è difficile immaginare con accuratezza come si presentassero in quegli anni le pareti della Sala delle Asse: i decori dell'oratorio potrebbero per questo testimoniare la presenza nel maniero sforzesco, attorno agli anni Venti-Trenta del Cinquecento, di larghe porzioni di pitture trattate a monocromo<sup>32</sup>, forse poi coperte dagli intonaci dati dai militari spagnoli.

La riproposizione della costruzione vegetale-architettonica in un contesto sacro, dove diventa la mera scenografia di una nutrita squadra di tradizionali santi lombardi, sembra inoltre smentire qualsiasi ipotesi di omaggio o ideale rimando alla dinastia sforzesca, anche in considerazione della modesta rilevanza della famiglia Sala e del burrascoso periodo in cui venne costruito l'oratorio, coincidente con quello della seconda occupazione francese. Un confronto tra lo scudo scolpito sulla lastra in facciata e quello dipinto al centro del soffitto della chiesa (**fig. 90**) complica ulteriormente la situazione, dal momento che le due raffigurazioni divergono. Il secondo pare infatti essere uno stemma matrimoniale partito, al primo d'argento (oro?) alle tre sbarre di ... al secondo troncato, al primo di rosso alla mano di carnagione, al capo d'Impero; al secondo, d'oro alle tre sbarre di (azzurro?). Se la

---

<sup>32</sup> Le porzioni di sottobosco rinvenute sotto gli scialbi delle pareti tra il 2015 e il 2017 (intervento di Fabrizio Bandini dell'Opificio delle Pietre Dure – 2015-2016 – e poi di Anna Brunetto con tecnologia laser) sono tratteggiate a lapis e ripassate, con qualche ripensamento, a pennello; nelle porzioni meglio conservate è ben leggibile il tratteggio color seppia che delinea le ombreggiature, costellate da parti più chiare che, secondo la Brunetto, potrebbero essere applicazioni di biacca stese per rendere le lumeggiature. Se le prossime analisi di laboratorio lo confermeranno, sarebbe rafforzata ulteriormente l'ipotesi di una desunzione delle pitture di Zelo da quelle del Castello Sforzesco.

parte dorata in alto a destra non fosse altro che un capo d'Impero, sbiadito o malamente restaurato, si potrebbe ipotizzare che lo stemma sulla volta appartenga alla famiglia Magni<sup>33</sup>, unitasi in matrimonio ai Sala. Gli affreschi dell'oratorio potrebbero quindi costituire il suggello dello sposalizio avvenuto qualche tempo dopo, negli anni della restaurazione sforzesca di Francesco II in cui più semplice, per un artista, sarebbe stato accedere al castello e copiare quanto rimasto del pergolato leonardesco: una data attorno al 1525-1535 troverebbe conforto anche nello stile delle pitture, debitorici sì di alcune formule e atteggiamenti luineschi, ma che appaiono già stanche e deboli riproposizioni dei modelli originali, decisamente ormai lontani.

---

<sup>33</sup> Ringrazio vivamente Marco Foppoli e Matteo Ferrari per il confronto e i suggerimenti a proposito degli stemmi presenti. La questione potrebbe però risolversi semplicemente in un altro modo: l'ultimo membro dei Sala di Zelo Surrigone, Carlo Antonio, risulta essere figlio di Lucia Magni e nipote di Giovanni Battista Magni, uomo d'arme (S. Almini, *Zelo Surrigone ragionamenti intorno alla storia di un paese*, Zelo Surrigone 2008, p. 47). È dunque più che probabile che in quel 1659, indicato dalla lapide in facciata come anno di restauri promossi da Carlo Antonio, sia stato anche ridipinto lo stemma sulla volta, aggiungendo la partitura Magni.

## 2.5 Le committenze Arcimboldi: Bicocca di Greco e Abbazia di Viboldone

I successivi complessi decorativi oggetto della nostra ricerca sono ascrivibili alla comune committenza della nobile casata degli Arcimboldi, trovando spazi entro contesti molto differenti da quello di Zelo Surrigone, nonostante uno dei due venga realizzato negli spazi attigui al complesso abbaziale di Viboldone (nel comune di San Giuliano Milanese). Le altre pitture ornavano invece un ambiente della cosiddetta Bicocca degli Arcimboldi (**fig. 92**), ma furono sciaguratamente rimosse nel corso di un'impresicata campagna di restauro promossa nel secolo scorso, forse successiva al passaggio al gruppo Pirelli (1918) dell'edificio rinascimentale<sup>34</sup> oggi incastonato nell'avveniristico quartiere milanese della Bicocca.

La costruzione tardo-quattrocentesca, costituita da un unico corpo rettangolare sviluppato su tre livelli, deve il nome e la storia alla famiglia Arcimboldi<sup>35</sup> i cui

---

<sup>34</sup> Le vicende storiche e costruttive dell'antica costruzione sono riassunte in S. Langé, *Ville della provincia di Milano. Lombardia 4*, Milano 1972, pp. 54-65; L. Grassi, L. Cogliati Arano, *La Bicocca degli Arcimboldi*, Milano 1977; AA. VV., *La Bicocca degli Arcimboldi*, Milano 2000.

<sup>35</sup> Una prima analisi della struttura architettonica e dell'apparato decorativo del "fabbricato della Bicocca presso Niguarda" (all'epoca di proprietà Sormani-Busca) si deve a C. Fumagalli, D. Sant'Ambrogio, L. Beltrami, *Reminiscenze di Storia ed Arte nel Suburbio e nella Città di Milano. Parte Prima: il Suburbio*, Milano 1891, pp. 36-37, figg. XXVII-XXVIII. Per la casata degli Arcimboldi ed alcune testimonianze artistiche e araldiche a loro riferibili si rimanda a D. Sant'Ambrogio, *Nel Museo di Porta Giovia. La lapide sepolcrale di Antonello Arcimboldi, del 1439*, in «Rassegna d'Arte», 12, 1911, pp. 203-205, autore anche della prima segnalazione di un frammentario affresco raffigurante la missione diplomatica di Guido Antonio Arcimboldi alla corte di Mattia Corvino (oggi perduto) sulla parete di fondo del portico: D. Sant'Ambrogio, *Noterelle d'arte*, in «La Lega Lombarda», 23 luglio 1905, p. s. n. Le ricerche portate avanti da diversi studiosi nel corso del Novecento (a partire da Beltrami), volte ad individuare documenti che facessero luce sui nomi dei membri della famiglia coinvolti nell'abbellimento del complesso, hanno

membri, originari di Parma, furono impegnati al servizio o nei pubblici uffici dipendenti dalla corte milanese sin dai tempi di Nicolò – legato a Filippo Maria Visconti – e beneficiando per questo di cariche civili ed ecclesiastiche di altissimo rango<sup>36</sup>. Secondo la tradizione, la Bicocca nasce come residenza suburbana della famiglia attorno al terzo quarto del XV secolo, ma già nel Settecento (complice l'estinzione della casata) l'architettura e le decorazioni esistenti furono stravolte dalla trasformazione in azienda agricola.

Fu soltanto nel secolo scorso che si cercò di recuperare l'identità architettonica e decorativa attraverso importanti interventi di restauro: i primi condotti da Ambrogio Annoni (nel 1910<sup>37</sup> e nel 1933, quando fu affidato a Mauro Pelliccioli il consolidamento degli affreschi)<sup>38</sup>, il terzo da Piero Portaluppi (1953-1954)<sup>39</sup> e infine l'ultimo, seguito da Piero Castellini alla fine degli anni Novanta.

---

dato risultati molto parziali e deludenti: cfr. L. Grassi, *Un esempio di architettura civile di campagna del Quattrocento*, in AA. VV., *La Bicocca degli Arcimboldi...cit.*, 2000, pp. 20-41 (in part. p. 39, nota 6, tenendo comunque presente che si tratta della riproposizione di un vecchio saggio della studiosa, scomparsa nel 1985). Ringrazio Martina De Petris e la Fondazione Pirelli per avermi consentito la visita all'interno degli spazi oggi usati come sede istituzionale del gruppo.

<sup>36</sup> Testimone della vicinanza tra le due famiglie è il sontuoso messale ambrosiano commissionato da Guido Antonio Arcimboldi alla fine del XV secolo, celebre in quanto illustrato con l'immagine dell'investitura ducale di Ludovico il Moro: in P. L. Mulas, *'Cum aparatu ac triumpho quo pagina in hac licet aspicere'. L'investitura ducale di Ludovico Sforza, il messale Arcimboldi e alcuni problemi di miniatura lombarda*, in «Artes», 2, 1994, pp. 5-38.

<sup>37</sup> A. Annoni, *La Bicocca degli Arcimboldi. L'edificio quattrocentesco della Bicocca presso Milano*, Milano 1922, pp. 18-19 (con la direzione lavori dell'architetto della Soprintendenza Augusto Brusconi).

<sup>38</sup> A. Annoni, *Di alcuni dipinti della Bicocca degli Arcimboldi*, Milano 1934. Soltanto negli anni Trenta fu possibile approntare i lavori di sistemazione delle pitture, come ricorda lo stesso Annoni

Fu probabilmente la volontà purista di far riemergere le decorazioni quattrocentesche sottostanti a segnare la sorte delle pitture di nostro interesse, la cui memoria è garantita soltanto da due lastre fotografiche in bianco e nero (**figg. 93-94**)<sup>40</sup> che documentano quanto un tempo esistente sulle pareti di due distinti livelli

---

(pp. 18, 20): “Ma, quando nel 1910 si fece il restauro dell’edificio, rimasero intraveduti ma non scoperti del tutto i dipinti sulle pareti di un locale al piano superiore lungo il lato di mezzodì. E se nel 1922 ricordavo i frammenti pittorici dell’interno ‘contesi dal crudele deperimento ad una chiara interpretazione’, nel 1933 le circostanze maturarono propizie per ritornare su quelle parziali scoperte e per tentare di mettere in luce i frammenti: benemerita iniziativa a cura della Società italiana Pirelli, che, del palazzo acquistato nel 1918, aveva fatto sede del Museo storico delle proprie industrie e di istituzioni educative [...]. Là, dove l’intonaco restò, le pitture eran coperte da una spessa successione di strati d’imbianco. Si rimossero innanzi tutto i successivi imbianchi con molta pazienza e prudenza, giacché la superficie dipinta, non a fresco ma a tempera, era delicatissima”. All’infuori di Pelliccioli, non conosciamo i nomi di coloro che furono coinvolti nei restauri e realizzarono le disinvolute integrazioni di graffiti e pitture: andrebbe per questo appurato l’eventuale coinvolgimento di Archimede Albertazzi (artista-restauratore di cui si è trattato ampiamente nel primo capitolo, in merito al suo ruolo di continuatore ideale del linguaggio neorinascimentale di Ernesto Rusca), che fu certamente autore delle decorazioni a graffito della vicina chiesa di San Giovanni Battista alla Bicocca, progettata per il quartiere residenziale da Ambrogio Annoni (ispirandosi alla dimora quattrocentesca) ed eretta nel 1928: C. Ponzoni, *Le chiese...cit.*, 1930, p. 611. Per contestualizzare le pitture di gusto cortese (estremamente rovinate dal tempo e dalle ridipinture novecentesche) che adornano diverse stanze dell’edificio si rimanda a L. Baini, *Milano 1400-1470*, in *La pittura in Lombardia. Il Quattrocento*, Milano 1993, pp. 11-38 (in part. p. 23, fig. 22) e alle riflessioni di G. Romano, *Rinascimento in Lombardia. Foppa, Zenale, Leonardo, Bramantino*, Milano 2011, pp. 16-19.

<sup>39</sup> M. Savorra, *Sistemazione del castello degli Arcimboldi detto “la Bicocca”*, in Piero Portaluppi, *Linea errante nell’architettura del Novecento*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo della Triennale, 19 settembre 2003 - 4 gennaio 2004), a cura di L. Molinari, Milano 2003, pp. 144, n. 61.

<sup>40</sup> Le immagini sono conservate presso il Civico Archivio Fotografico di Milano (inv. C 1018 e C 1019) e risultano essere pubblicate da L. Grassi, *Un esempio dell’architettura civile di campagna nel Quattrocento*, in Grassi, Cogliati Arano, *La Bicocca...cit.*, 1977, pp. 5-101 (in part. figg. 82-83); la didascalia del secondo scatto recita: “Decorazioni lungo le scale, attribuibili ai primi decenni del

del vano delle scale della Bicocca: si trattava di un alto corridoio dalle superfici murarie scandite con regolarità da pitture raffiguranti sottili alberi di vite, costituiti da tre tronchi intrecciati su se stessi che si avviluppavano verso le volte sovrastanti, dove snelli ramoscelli seguivano le nervature architettoniche<sup>41</sup> e si legavano agli

---

nostro secolo, non più esistenti”. Fu probabilmente la cattiva interpretazione dell’epoca delle pitture a segnarne la sorte, decretandone l’eliminazione: malauguratamente né la Grassi (allieva di Annoni, responsabile delle due campagne di restauro della prima metà del Novecento nonché fautrice dell’eliminazione di larghe porzioni richiniane dell’Ospedale Maggiore di Milano – ritenute superfetazioni ottocentesche – allo scopo di “riportare al supposto aspetto quattrocentesco” l’antico nosocomio trasformato nella sede dell’Università degli Studi: J. Stoppa, *Liliana Grassi*, in G. Agosti, J. Stoppa, *La Ca' Granda. Da ospedale a università. Atlante storico-artistico*, Milano 2017, pp. 125-127, n. 60) né la Cogliati Arano accennano a queste decorazioni nei loro contributi, mentre Suida (*Leonardo e i leonardeschi...cit.*, 2001, p. 128), già nel 1929, le descriveva come “paesaggi dipinti dai quali si innalzano tronchi ricoperti da una delicata trama di tralci di vite intrecciati a corde. [...] solo indirettamente legate a Leonardo” pur inserendole tra una serie di derivazioni cinquecentesche del motivo della Sala delle Asse in cui includeva anche le pitture di Viboldone. Secondo l’opinione della Fiorio (in *Leonardo e i leonardeschi...cit.*, 2001, p. 154, nota 247) la rimozione delle vedute della Bicocca risalirebbe al restauro del 1953, mentre Bertelli (*Per una iconografia degli Arcimboldi...cit.*, 2000, pp. 89, 92, 96, 101) l’anticipa a inizio secolo, quando sarebbe stato realizzato al loro posto il “pesante graffito a penne di pavone” esistente, prodotto in sostituzione delle pitture che “probabilmente” spettavano al celebre artista Giuseppe Arcimboldi (proposta avanzata, senza addurre motivazioni convincenti, anche nel successivo contributo dello stesso C. Bertelli, *In Casa Arcimboldi Presso Milano*, in *Ars et scriptura. Festschrift für Rudolf Preimesberger zum 65. Geburtstag*, Berlin 2001, pp. 175-180 (in part. p. 179, fig. 1)). L’ipotesi della rimozione al principio del Novecento stride però con le parole di Suida, che nel 1929 parlava dei paesaggi al presente.

<sup>41</sup> Analoghi tralci intrecciati disposti lungo gli angoli degli spicchi delle volte del soffitto sono presenti in alcuni ambienti del piano nobile del Castello di Scipione dei marchesi Pallavicino, sulle colline parmigiane. Apparentemente di fattura cinquecentesca, gli affreschi si presentano in uno stato di conservazione precario, dovuto all’umidità, che ne rende problematica la lettura: in primo piano si pongono i serpeggianti rami di vite fogliati, mentre sullo sfondo sono presenti vivaci paesaggi quasi completamente perduti. In attesa di uno studio approfondito dedicato a queste

altri formando festoni e composizioni fogliate; tra le fronde, disseminate da piatte e ripetitive foglie, i nodi infiniti vinciani (forse di color oro), che seguivano logiche di simmetria e specularità. Tra un arbusto e l'altro erano dipinti ampi paesaggi montuosi ripresi a volo d'uccello, mentre la porzione inferiore delle pareti si chiudeva in una fascia dipinta simulante un muretto in mattoni sbrecciato. Analogamente all'evoluzione organica delle frasche sul soffitto, una pianta di vite aderiva ai profili del vero oculo della parete di fondo, giocando illusionisticamente con l'architettura reale e disegnando una sorta di specchio<sup>42</sup> che accentuava in maniera ulteriore la sensazione di rimando e ribaltamento tra esterno ed interno. La stessa articolazione strutturale dell'edificio era pensata come un continuo alleggerimento dei volumi che si aprivano sulla campagna circostante, fondendosi idealmente con essa: al pian terreno tramite un ampio portico e a quello superiore con un'ariosa altana, sorretta da sottili colonnine.

---

pitture, si rimanda al volume *Il castello di Scipione*, a cura di A. Mordacci Cobianchi, Parma 2008. Ad un momento compreso tra la fine del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento sembra invece risalire la decorazione, estremamente compromessa, del ballatoio di Palazzo Branda Castiglioni a Castiglione Olona, in provincia di Varese, caratterizzata da tralci di vite che simulano un pergolato; le ipotetiche letture fornite (da L. Impelluso, *La natura e i suoi simboli. Piante, fiori e animali*, Milano 2003, pp. 32-37, poi raccolte da A. Bertoni, *Le virtù dipinte nel 1423 per Branda Castiglioni: un "giardino chiuso, una fonte sigillata"*, in *Lo specchio di Castiglione Olona. Il Palazzo del cardinale Branda e il suo contesto*, a cura di A. Bertoni, Castiglione Olona (Varese) 2008, pp. 186-208 (in part. pp. 206-207, nota 43)) si sono concentrate su specifici elementi, come "quelli consueti e generici come attributo di Cristo, della sua passione, simbolo eucaristico, dell'autunno e del mese di settembre".

<sup>42</sup> L'interpretazione, condivisibile, spetta a Bertelli (*In Casa Arcimboldi...cit.*, 2001, p. 180), che però propone fantasiosamente anche di leggerlo come un ostensorio.



Una datazione di tali pitture e la conseguente messa a fuoco della figura del committente risultano problematiche per l'impossibilità di una visione diretta e per lo studio su fotografie parziali e in bianco e nero, anche se una cronologia attorno agli anni Quaranta-Cinquanta del Cinquecento, quando il membro più importante della famiglia era Giovanni Angelo Arcimboldi (1485-1555)<sup>43</sup>, non sembra così improbabile, anche sulla base dei confronti con la decorazione dello Studiolo del priore dell'Abbazia di Viboldone<sup>44</sup>.

Come già intuito in passato, un unico *Maestro dei cantieri Arcimboldi* realizzò entrambe le composizioni nei medesimi anni: nell'edificio attiguo alla chiesa di Viboldone l'ambiente di nostro interesse è un piccolo vano a pianta quadrangolare al primo piano interamente dipinto, che misura 2,65 metri di lunghezza per 2 metri di larghezza ed un'altezza di circa 3 metri dotato di un accesso sulla parete ovest

---

<sup>43</sup> Per un profilo biografico di Giovanni Angelo Arcimboldi si rimanda alla scheda di G. Alberigo, voce *Arcimboldi, Giovanni Angelo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, III, Roma 1961, pp. 773-776 e ai contributi di P. Richard, *Arcimboldi Giovanangelo*, in *Dictionnaire d'histoire et géographie ecclésiastiques*, III, Paris 1914, coll. 1578-1579 e C. Marcora, *Memorie autobiografiche dell'arcivescovo Giovanni Angelo Arcimboldi*, in *Memorie storiche della Diocesi di Milano*, I, Milano 1954, pp. 153-161; Idem, *La chiesa milanese nel decennio 1550-1560*, in *Memorie storiche ....cit.*, VII, 1960, pp. 254-501 (in part. pp. 254-305).

<sup>44</sup> Scarsi sono gli interventi dedicati al cosiddetto Studiolo del priore, sostanzialmente trascurato dagli studi. Il contributo più mirato, che però accenna alla stanza nel più ampio contesto decorativo del complesso monastico, è quello di M. Rossi (*Episodi figurativi tra Cinquecento e Seicento*, in *L'Abbazia di Viboldone*, Cinisello Balsamo (Milano) 1990, pp. 214-237 (in part. pp. 228-231, figg. 207-209)) che ricollega le pitture alla committenza Arcimboldi. L'autore definisce gli affreschi della Bicocca come "il parallelo più stringente con Viboldone, al punto da poter parlare d'identità". Il rimando alla Sala delle Asse è rilevato anche da Catturini, *La Sala delle Asse...cit.*, 2014, p. 219, nota 21.

(mentre un secondo varco, murato e intonacato a neutro in epoca imprecisata, si trovava sul lato opposto) e una finestra sul lato sud, che affaccia sul piazzale antistante agli ingressi della chiesa e della Casa del priore (**figg. 95-106**)<sup>45</sup>.

Gli elementi della composizione (di carattere totalmente profano) che riecheggiano il corridoio della Bicocca sono numerosi, a partire dalla finestra, letteralmente incorniciata da un albero di vite che la avvolge sui due lati fino a congiungersi al culmine dello stipite superiore, al centro del quale il tronco cresce a spirale allungandosi verso l'alto: una soluzione iconografica pressoché identica a quella adottata nella Sala delle Asse, dove la coppia di finestroni esistenti risulta inglobata dai gelsi dipinti, che sembrano essersi appoggiati agli strombi per poter attecchire meglio, connettendosi alle pitture delle lunette superiori. Le articolazioni strutturali

---

<sup>45</sup> Il primo a segnalare l'esistenza della pittura è stato, già nel 1917, Ambrogio Annoni (*Ricordi d'arte decorativa. Decorazione di una saletta nella Badia di Viboldone*, in «L'Edilizia Moderna», fasc. I, a. XXVI, gennaio 1917, p. 5; egli ha riproposto l'argomento, con pochissime varianti, in *Affreschi decorativi minori del Ducato di Milano*, in *Almanacco della Famiglia Meneghina per l'anno 1938-XVI*, Milano 1937, pp. 83-85). Nel suo contributo, corredato da un'immagine della sola volta e completamente dimenticato dalla letteratura successiva, l'architetto dichiarava: "L'analogia con gli involuppi di fronde e corde notissimi della 'Sala delle Asse' nel Castello Sforzesco è così evidente, da costituire di per sé una ragione di notorietà e di studio a questa, che diremmo edizione minore. Sarebbe curiosa ricerca quella che ne chiarisse se ci troviamo dinanzi ad un motivo, come sembra probabile, derivante la propria ispirazione dalla Sala del Castello, o se per avventura la ingenua e geniale trovata del decoratore di Viboldone non possa aver dato lo spunto al rigoglioso elegante intreccio, che s'immortala col nome di Leonardo; quando non si tratti invece di un naturale consentimento di idee ne' decoratori del tempo. Sta di fatto che la composizioncina, timida nello sviluppo particolare, è organicamente ideata nell'insieme, ed i rami, sulle pareti, si intrecciano attorno alla porta ed alla finestra o staccano nel bel mezzo lasciando intravedere di là dal finto pergolato lo svariato di paesaggi agresti ricordanti quelli che caratterizzano gli sfondi taluni quadri del Luini".

delle otto lunette che fanno da base alla volta di Viboldone sono delineate dai rami fogliati, che soltanto nelle unghie si arricchiscono dei consueti arzigogoli annodati, forse un tempo coperti d'oro.

Le abbaglianti e corpose corde rifatte da Rusca al Castello Sforzesco diventano qui, come già alla Bicocca, fini nastri di colore arancione (con andamento totalmente indipendente dagli sviluppi delle fronde), anche se non possiamo escludere, viste le ampie cadute di colore e il generale impoverimento della pellicola pittorica, che si tratti della tinta originariamente adottata come mera preparazione di base.

Il generico e scontato collegamento con l'immagine del pergolato della Sala delle Asse, già rilevato da tempo e presentato assieme ad altri esempi<sup>46</sup>, andrà quindi

---

<sup>46</sup> Rossi (*Episodi figurativi...*cit. 1990, p. 229) definisce la Sala delle Asse “il prototipo” dal quale trovarono origine diverse celebri pergole dipinte cinquecentesche come la Camera di san Paolo di Parma del Correggio, l'Oratorio Suardi di Trescore Balneario (Bergamo) di Lorenzo Lotto e la Sala delle Eliadi della Villa Imperiale di Pesaro di Dosso e Battista Dossi; le piante di vite si ritrovano invece in due cantieri parmensi come il Castello di Torrechiara (Sala del Pergolato) e la Rocca di Soragna (portico del cortile d'onore): questi ultimi erano stati già ricollegati al motivo del Castello Sforzesco da Luca Beltrami, *Leonardo da Vinci...*cit., 1902, pp. 33-34. In ambito lombardo non va trascurato l'episodio di una delle stanze della già ricordata Villa Rabia (meglio nota come La Pelucca) a Sesto San Giovanni, dove Bernardino Luini, attorno al 1513-1514, dipinse “un pergolato di vite che occupava verosimilmente il soffitto e scendeva lungo i muri, una sorta di derivazione della leonardesca sala delle Asse nel Castello Sforzesco”: G. Agosti, J. Stoppa, in *Bernardino Luini e i suoi figli* cit., 2014, p. 133. Stanze caratterizzate da composizioni arboree di notevole qualità pittorica, che si confondono con l'architettura reale annullandola, furono dipinte nel secondo quarto del Cinquecento da Camillo Mantovano a Venezia (Stanza a fogliami a Palazzo Grimani) e Pesaro (Loggiato del giardino segreto) forse Mantova (a lui sono infatti dubitativamente attribuite le decorazioni vegetali della Corte Vecchia di Palazzo Ducale): si è però supposto che i modelli di riferimento a cui si rifanno non siano lombardi, ma centroitaliani, derivando probabilmente dalla pittura antica romana. A. Bistrot, M. Ceriana, “*In Venetia ricetta di tutto il ben humano et divino*”:

ribadito e sottolineato con forza analizzando il motivo del soffitto, dove la struttura compositiva leonardesca viene replicata in maniera quasi letterale, seppur semplificata in modo da adattarla ad una scala dimensionale ridotta. Come a Milano, l'apice della volta è occupato da un festone vegetale dipinto (privo però dello stemma al suo interno: **fig. 97**) che funge da connettore per i quattro rami principali che, partendo dal centro di ciascuna parete, si dispongono a croce – costituendo l'ossatura strutturale – e sono stretti da cordami che compiono le medesime evoluzioni dei loro analoghi nella Sala delle Asse, seguendo uno schema ben preciso realizzato attraverso una stilizzazione estremamente grafica e semplificata del modello originario.

Diversa è invece la soluzione delle lunette, dove scheletriche fronde si incrociano in maniera schematica e ripetitiva, mentre ritroviamo sulle unghie della volta i vivaci

---

*Francesco Menzocchi e il Veneto*, in *Francesco Menzocchi. Forlì 1502 - 1574. Forlì 1502 - 1574*, catalogo della mostra (Forlì, Pinacoteca Civica, 31 ottobre 2003 - 15 febbraio 2004) a cura di A. Colombi Ferretti, L. Prati, Ferrara 2003, pp. 90-143 (in part. pp. 113-116, 118, 142, nota 272, figg. 77, 81-82); M. R. Valazzi, *Nuove considerazioni su Francesco Menzocchi e i cantieri rovereschi*, in *Francesco Menzocchi...cit.*, 2003, pp. 70- 89 (in part. pp. 78-81, 84-87, figg. 31-32, 38). Analoga è anche la soluzione decorativa adottata nella Sala delle Vigne nella Delizia estense di Belriguardo (a Voghiera, fuori Ferrara), dove le lunette e le unghie della fascia superiore delle pareti sono affrescate, tra il 1536 e il 1537, in modo da simulare l'apertura su un vigneto: J. Bentini, *La "Sala delle Vigne" nella "Delizia" del Belriguardo*, in «Atti e Memorie dell'Accademia Clementina», XXXV-XXXVI, 1995-1996 [1996], pp. 9-37.

nodi vinciani, purtroppo solo in parte leggibili a causa di cospicue lacune nell'intonaco cinquecentesco (**figg. 98-99**)<sup>47</sup>.

La sottostante fascia mediana, invece, ripete lo schema della Bicocca, con allungati arbusti di vite che scandiscono ampi paesaggi rurali ripresi a volo d'uccello, popolati da figurine di uomini e donne al lavoro tra rocce scoscese, corsi d'acqua, monti, colline e isolati agglomerati urbani (alcuni dei quali fortificati), avvolti in un'atmosfera fiabesca e dai caratteri fiamminghi (**figg. 101-104**), in parte ricondotti ad alcuni disegni degli anni Trenta del Cinquecento del pittore olandese Cornelis Massijs (1508-1556 circa)<sup>48</sup>, figlio del più celebre Quinten: un'integrazione – rispetto al prototipo del Castello Sforzesco – che l'artista fu forse costretto a percorrere per via dello stato di incompiutezza in cui versavano le pareti della Sala delle Asse. Completa gli affreschi un muraglione a mattoni dall'andamento discontinuo (presente anche, come si è detto, nella residenza di Greco), guastato come quello da crolli, aperture e crepe provocate da sottili radici dipinte, che si sono insinuate tra le fessure (**figg. 105-106**).

---

<sup>47</sup> Risalgono al Duemila e alla fine degli anni Ottanta del Novecento interventi di restauro documentati della stanza (il primo eseguito da Giuseppina Suardi e l'altro diretto da Germano Mulazzani: cfr. Rossi, *Episodi figurativi...*cit. 1990, p. 229), mentre non sono noti quelli precedenti.

<sup>48</sup> Tali parentele sono rilevate da Rossi (*Episodi figurativi...*cit. 1990, pp. 229, 237, nota 27), che parla di un rapporto “significativo” con i fogli pubblicati da H. G. Franz, *Niederländische Landschaftsmalerei im Zeitalter des Manierismus*, I-II, Graz 1969, pp. 92-97, figg. 109-113; R. Genaille, *Le paysage flamand et wallon au XVIème siècle avant Patenier*, in «Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen», 1986, pp. 59-82 (in part. pp. 75-76). Indubbiamente si ritrovano assonanze nel modo di organizzare il paesaggio naturale e in quello di delineare le costruzioni rurali, ma nei disegni presentati non si trovano riprese puntuali che consentano di dichiarare con sicurezza la derivazione dalle opere di Massijs.

A commissionare buona parte delle pitture della Casa del priore furono membri della famiglia dei Landriani, titolari della prepositura dell'abbazia di Viboldone dal 1458 in avanti: prima Giacomo, maestro generale degli Umiliati e fratello del tesoriere ducale Antonio, poi Ludovico (figlio di Antonio e nipote di Giacomo)<sup>49</sup> e infine Ottaviano. Una lapide tuttora presente ricorda comunque che a far edificare lo spazio attiguo alla chiesa era stato, nel 1509, Ludovico, vicario generale degli Umiliati ma anche consigliere ducale, tesoriere generale e prefetto dell'erario, strettamente legato – come gli altri Landriani – alla famiglia Sforza, con la quale aveva condiviso i successi e le disfatte, perdendo temporaneamente Viboldone e finendo persino prigioniero dei francesi dopo la cattura del Moro, nel 1500.

---

<sup>49</sup> M. Tagliabue, *Gli Umiliati a Viboldone*, in *L'abbazia di Viboldone*, Milano 1990, pp. 9-33 (in part. pp. 27-28). Ludovico Landriani venne inoltre citato da Cesare Cesariano, nel suo commento a Vitruvio, come “gran cognitore di Arithmetica et Geometria et Architectura”. Per il palazzo milanese dei Landriani, dove furono realizzati l'affresco di Bernardino Luini raffigurante *Ercole e Atlante* (oggi conservato alla Pinacoteca del Castello Sforzesco) e le pitture della Sala dello Zodiaco si rimanda a G. Agosti, *Bambaia e il classicismo lombardo*, Torino 1990, pp. 175-190, nota 27; Idem, *Su Mantegna I. La storia dell'arte libera la testa*, Milano 2005 (dove, a p. 128, nota 3, si parla del pittore Niccolò d'Appiano – di cui sono documentati i rapporti con Tommaso Landriani – in connessione con la decorazione bramantiniana dell'edificio, ipotizzando che l'artista possa essere riconosciuto nel “Nicolao Picinino Milanese pittore” menzionato dal Lomazzo per la capacità di realizzare “fogliami”: *Le tavole del Lomazzo (per i 70 anni di Paola Barocchi)*, a cura di B. Agosti, G. Agosti, Brescia 1997, p. 42, nota 225; M. Rossi, *Cesariano in Duomo*, in *Cesare Cesariano e il classicismo di primo Cinquecento*, Milano 1996, pp. 45-66 (in part. p. 48)); Sacchi, *Il disegno incompiuto...cit.*, 2005, pp. 193-195; F. M. Giani, L. Tosi, in *Bernardino Luini e i suoi figli...cit.*, 2014, pp. 174-177, n. 29.

Ma nel 1525 la commenda passò a Giovanni Angelo Arcimboldi (1485-1555)<sup>50</sup>, appena eletto arcivescovo di Novara che, dal 1550, si vide assegnare da Giulio III la sede arcivescovile ambrosiana. Anche gli Arcimboldi<sup>51</sup>, come i Landriani, si erano distinti per la decennale fedeltà ai Signori di Milano<sup>52</sup>, che nel loro caso risaliva alla metà del Quattrocento, quando Giovanni era stato giureconsulto al servizio sia di Francesco I che di Galeazzo Maria, divenendo poi cardinale e arcivescovo della città: una carica passata, alla sua morte, al fratello Guidantonio, “che già nel 1489 Ludovico [il Moro] aveva fatto elevare dalla condizione di castellano di Trezzo a quello di arcivescovo di Milano<sup>53</sup>”.

---

<sup>50</sup> L'abbazia umiliata dei santi Pietro e Paolo di Viboldone fu rassegnata a Giovanni Angelo Arcimboldi da fra Giorgio Lurasco il 28 dicembre 1525: C. Marcora *La chiesa milanese nel decennio 1550-1560*, in *Memorie della diocesi....cit.*, VII, 1960, pp. 254-501 (in part. pp. 257-258).

<sup>51</sup> Gli Arcimboldi commendatari di Viboldone furono Giovanni Angelo, a cui succedette il secondogenito Ottaviano (dal 1548), e poi il fratello di quest'ultimo, il letterato Antonello (dal 1563). Cfr. Tagliabue, *Gli Umiliati...cit.*, p. 30.

<sup>52</sup> Un esempio significativo di tale vicinanza è la folgorante carriera ecclesiastica e diplomatica di Giovanni Arcimboldi (1430-1488), il cui busto si conserva nel Duomo di Milano, nella sontuosa tomba di famiglia: F. Somaini, *Giovanni Arcimboldi. Gli esordi di un prelato sforzesco*, in «Archivio Ambrosiano», LXVIII, 1994; Idem, *Un prelato lombardo del XV secolo. Il card. Giovanni Arcimboldi vescovo di Novara, arcivescovo di Milano*, 74, I-II, Roma 2003.

<sup>53</sup> F. Somaini, *L'uso politico della cultura alla corte di Ludovico il Moro: artisti, umanisti, storiografi*, in *Il codice di Leonardo da Vinci nel Castello Sforzesco*, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, Sala delle Asse, 24 marzo - 21 maggio 2006), a cura di P. C. Marani, G. M. Piazza, Milano 2006, pp. 30-49 (in part. pp. 40-41). La figura di Guidantonio Arcimboldi è delineata da N. Raponi, voce *Arcimboldi, Guidantonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, III, Roma 1961, pp. 777-779; per un profilo biografico di Nicola Arcimboldi, figlio di Guidantonio, si rimanda alla scheda online di Francesco Somaini <http://www.rm.unina.it/Rivista1/canonici/sch1.htm>.



Instancabile collezionista di cariche, prepositure e benefici fu invece il già citato Giovanni Angelo, nunzio apostolico inviato nel nord Europa per la raccolta delle indulgenze fino al 1521, quando si legò come oratore a Francesco II Sforza (finalmente rientrato in possesso del ducato), diventando arcivescovo di Novara anche grazie all'appoggio di quest'ultimo, e infine insignito della massima carica della chiesa milanese.

L'odierno stato degli studi non ha messo in evidenza specifici interessi dell'Arcimboldi verso il collezionismo o committenze artistiche, ma una datazione delle pitture di Viboldone e della Bicocca agli anni Quaranta-Cinquanta, basata sulla lettura stilistica e sull'appurata desunzione dai disegni di Massijs, sembra far propendere per lui<sup>54</sup>, nonostante l'assenza di testimonianze documentarie e bibliografiche e di stemmi araldici della casata, molto evidenti nel fregio della sala attigua allo Studiolo voluta dai Landriani.

Tale circostanza smentirebbe però ogni possibile allusione o appoggio offerto dagli Arcimboldi agli Sforza tramite la riproposizione del motivo leonardesco: la morte di

---

<sup>54</sup> Non è inoltre improbabile che un personaggio come l'arcivescovo Giovanni Angelo Arcimboldi, vissuto per diversi anni nei paesi nordici, possa aver maturato dei contatti o quantomeno un interesse verso disegni e incisioni prodotte da artisti fiamminghi, tradottasi nel collezionismo degli stessi e nella successiva trasposizione pittorica. Ricerche di Marco Tanzi hanno recentemente confermato che proprio l'ecclesiastico commissionò a Gaudenzio Ferrari la tavola *Natività con donatore* oggi al Ringling Museum di Sarasota: G. Agosti, J. Stoppa, M. Tanzi, *Il Rinascimento lombardo (visto da Rancate)*, in *Il Rinascimento nelle terre ticinesi. Da Bramantino a Bernardino Luini*, catalogo della mostra (Rancate, Pinacoteca Cantonale Giovanni Züst, 10 ottobre 2010 - 9 gennaio 2011), a cura di G. Agosti, J. Stoppa e M. Tanzi, Milano 2010, pp. 21-69 (in part. nota 94 a p. 66); S. D'Italia, *Appunti sulla fortuna di Gaudenzio Ferrari: due Natività gemelle tra Italia e Francia*, in «Arte Lombarda», 178, 3, 2016 (2017), pp. 73-76 (in part. p. 73, nota 1).

Francesco II nel 1535 segnò infatti la totale estinzione della casata, decretando la fine di un dominio lungo poco meno di un secolo. Se le pitture risalissero invece ad una data precedente e avessero voluto omaggiare il Signore di Milano all'epoca regnante, avrebbero presumibilmente avuto un esplicito corredo araldico o di iscrizioni commemorative.

È in tal senso sintomatico l'episodio della decorazione pittorica della Casa degli Atellani a Milano, opera di Bernardino Luini (ascrivibile ad un momento vicino al 1530) nota come esempio di ostentato *revival* sforzesco: in un ambiente al piano terra dell'edificio, oggi ripensato da due distinti interventi di Portaluppi, erano stati dipinti a fresco quattordici ritratti di membri della famiglia Sforza, di loro congiunti e di personaggi strettamente legati alla sorte della dinastia, come l'imperatore Massimiliano I (sposo di Bianca Maria Sforza e potentissimo alleato di Ludovico il Moro)<sup>55</sup>. Al posto delle tradizionali schiere di uomini illustri della storia, trovava qui dunque posto una sorta di genealogia visiva di coloro che, nonostante le traversie capitate al ducato, si erano succeduti al governo, ai quali i fedeli Atellani rendevano omaggio dopo la cacciata dei francesi, “in un momento di rievocazione, quasi nostalgica, dei passati splendori della Milano sforzesca<sup>56</sup>”. Mancano anche in questo cantiere gli scudi con la croce e il biscione (o saranno andati perduti?), ma a fianco delle fisionomie, certamente riconoscibili e riconosciute a quel tempo, vi erano

---

<sup>55</sup> B. Brison, G. Panigati, *Milano. Casa degli Atellani*, in *Bernardino Luini e i suoi figli. Itinerari cit.*, 2014, pp. 89-92, n. 11; L. Tosi, in *Bernardino Luini e i suoi figli...cit.*, 2014, pp. 284-293, figg. s. n. Le lunette, staccate nel 1902, sono ora conservate presso il Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco, inv. nn. 1365-1378.

<sup>56</sup> Tosi, in *Bernardino Luini e i suoi figli...cit.*, 2014, p. 290.

comunque grandi iscrizioni abbreviate dipinte in oro che permettevano di identificare con sicurezza ciascun effigiato.

## 2.6 Gli affreschi di Santa Maria delle Grazie a Soncino

La lettura stilistica degli affreschi di Viboldone e della Bicocca degli Arcimboldi porta dunque ad escludere, per ragioni cronologiche, che alludessero al ducato di Ludovico il Moro attraverso la riproposizione di motivi tratti dalla Camera dei Moroni, nell'ambito di un ipotetico revival iconografico sforzesco volto a connettere idealmente il ducato di allora con la supposta età d'oro creata dal padre Ludovico il Moro. Diverso sembrerebbe invece il caso della decorazione della chiesa carmelitana di Santa Maria delle Grazie a Soncino, tradizionalmente collegata alla diretta committenza di Francesco II e dal suo fedele castellano, il marchese Massimiliano Stampa, tra il 1528 e il 1530.

I vivaci affreschi della volta<sup>57</sup>, scanditi da una rigorosa divisione a fasce che segue l'andamento architettonico, presentano infatti oculi con figure di santi (ad opera di Francesco e Bernardino Carminati) arricchiti, dopo il 1536, da un vivace corredo ornamentale che simula un pergolato, creato da arbusti che sorgono dalle vele sottostanti i cui rami fogliati serpeggiano lungo tutta la superficie del soffitto compiendo evoluzioni e arzigogoli non lontani dall'invenzione leonardesca.

---

<sup>57</sup> Gentilmente segnalatami da Marco Tanzi, che ringrazio. Sulle campagne decorative della chiesa si rimanda agli studi di M. De Sanctis, G. Merlo, *La chiesa di S. Maria delle Grazie in Soncino*, Soncino 1992; M. Marubbi, *Precisazioni su Francesco Scanzi e sulla chiesa di Santa Maria delle Grazie di Soncino*, in «Arte Lombarda», 104, 1993, pp. 57-67; Idem, *Francesco Carminati pittore manierista lodigiano*, in «Archivio Storico Lodigiano», CXII, 1993 (1994), pp. 55-83 (in part. pp. 56-57); Sacchi, *Il disegno...cit.*, 2005, I, pp. 124-133 (in part. pp. 126-127, 132, fig. 20); per l'apporto al cantiere di Giulio Campi si veda M. Tanzi, *I Campi*, Milano 2004, p. 9, tav. 3.

L'ipotesi di una desunzione dal prototipo milanese viene categoricamente esclusa da Marubbi, che parla di “una versione piuttosto modesta di quel motivo che però incontrò una discreta fortuna nella zona visto che la stessa bottega che aveva operato a Santa Maria la replicò anche nell'androne del castello Martinengo di Villachiara, non molto distante da Soncino<sup>58</sup>”.

Le fronde dipinte di quest'ultimo complesso, a me note soltanto attraverso la riproduzione fotografica allegata al contributo, riprendono in maniera piuttosto fedele il modello soncinate: il dubbio (forse superabile con una ricognizione diretta) è che si tratti di una riproposizione novecentesca ispirata alle Grazie, dal momento che il complesso Martinengo ha pesantemente risentito di interventi di ripristino ascrivibili al principio del Novecento<sup>59</sup>; in tale caso l'intreccio non avrebbe paralleli

---

<sup>58</sup> Marubbi, *Precisazioni su Francesco Scanzi...cit.*, pp. 63, 67, figg. 7-8, nota 69.

<sup>59</sup> Il complesso bresciano ospita oggi una collezione permanente dedicata al pittore praghese Vlastimil Kosvanec: le immagini degli interni (disponibili online all'indirizzo web <http://museomartinengovillagana.it>) mostrano le pareti di alcune sale ricoperte da pitture moderne palesemente riprese da modelli milanesi di ambito visconteo-sforzesco, tanto da far pensare all'intervento di un architetto vicino a Luca Beltrami o Ambrogio Annoni. Oltre alla popolarissima decorazione a scarlioni del castello di Milano, ritroviamo quella in caratteri tardogotici che simula una griglia di fronde contenente il motto della famiglia Landriani “SEMPRE EL DOVERE”. Tale composizione fu rinvenuta alla fine del XIX secolo nel portico della Cascina Mirabello di Milano (Fumagalli, Sant’Ambrogio, Beltrami, *Reminiscenze di Storia ed Arte...cit.*, 1891, p. 15, tav. VII) e venne replicata qualche decennio dopo nella già menzionata Bicocca degli Arcimboldi. Come ricorda Ambrogio Annoni, autore dell'intervento milanese di restauro reinterpreativo, “L'illustrazione [sulla rivista] del bel motivo, che osiamo dire nuovo, è tolta da una delle stanze della Bicocca, il caratteristico edificio quattrocentesco del nostro suburbio fra Milano e Niguarda; dove, in occasione de' recenti restauri, si volle affidare ai locali affatto privi talvolta anche d'intonaco, e che pur si dovevano riattare per civile abitazione, il ricordo – non meno gradito per la storia che per l'arte – di disperse o men note tracce delle decorazioni coeve. E lo fece, con l'occhio e

in ambito locale e forse bisognerebbe cercare altrove. Rossana Sacchi, invece, non menziona alcuna fonte per la decorazione vegetale della chiesa, anche se la sua individuazione dei modelli per i putti suonatori di Soncino in quelli lotteschi di Trescore Balneario<sup>60</sup> suggerisce forse che pure i sinuosi tralci bergamaschi possano essere stati di riferimento per gli artisti delle Grazie. Ma i rami del Cristo-vite del pittore veneziano crescono ordinatamente, formando clipei contenenti figure di santi e dottori della Chiesa, mentre le sottili fronde del soffitto di Soncino, popolate da putti con cartigli, si sviluppano in maniera lineare senza formare groppi né nodi.

Le guizzanti soluzioni cremonesi sembrano piuttosto rimandare al patrimonio iconografico leonardesco, spaziante dal motivo della Sala delle Asse alle incisioni dell'Accademia Leonardi Vinci passando per i suoi schizzi conosciuti (e quelli perduti). L'egida sul cantiere di Massimiliano Stampa, a cui pochi anni prima

---

la mano coscienziosamente pazienti e cultamente esperti, il pittore Bruno Calza”: A. Annoni, *Ricordi d'arte decorativa*, in «L'Edilizia Moderna», fasc. V-VI, maggio-giugno 1917, pp. 31-32. Per la storia dell'edificio vedasi G. Pavoni, *Il castello di Villagana e casa Martinengo*, Brescia 1912, mentre pubblicazioni più recenti confermano l'ipotesi di un restauro maturato nell'ambito della scuola milanese, dal momento che la direzione dei lavori di “ripristino e di decorazione” furono affidati a inizio Novecento a Luigi Comolli, che aveva affiancato Ernesto Rusca in diversi cantieri cittadini (tra cui i palazzi Bagatti Valsecchi e Casa Sessa) ed era stato al servizio di Luca Beltrami (ad esempio nel progetto di abbellimento dell'edificio di via Mascheroni 11, sempre a Milano: per un approfondimento in merito si rimanda al capitolo I del presente studio, pp. 54-55): F. Lechi, *Le dimore bresciane. I castelli*, I, Brescia 1973, pp. 379-382 (che contesta il “restauro radicale” che avrebbe “tolto a questa bella dimora bresciana tutto il suo carattere”); V. Zanella, *Villachiera, Villagana. Palazzo Martinengo, Medolago*, in *Ville della provincia di Brescia. Lombardia* 7, Milano 1985, pp. 429-431.

<sup>60</sup> Per una campagna fotografica completa delle pitture si rimanda al volume di F. Cortesi Bosco, *Lorenzo Lotto. Gli affreschi dell'Oratorio Suardi a Trescore*, Milano 1997.

Francesco II aveva affidato il Castello Sforzesco, suggerisce inoltre spunti di riflessione e ipotesi su possibili maestranze attive in entrambi i luoghi, che a Milano potrebbero essersi esercitate su quanto rimasto nella grande camera di Ludovico il Moro<sup>61</sup>.

---

<sup>61</sup> Nella vicina Rocca di Soncino, voluta da Galeazzo Sforza e passata nel XVI secolo in feudo a Massimiliano Stampa, sono stati recentemente rinvenuti affreschi di fine Quattrocento sul sottarco di una delle cortine di congiunzione tra le torri raffiguranti, tra stemmi ed emblemi sforzeschi, dei rami mozzati, avvinghiati da tralci di vite, che seguono in maniera organica le nervature delle volte. In attesa di uno studio specifico, sono state sottoposte nel 2017 ad un intervento conservativo: <https://amicidellarocca.org/2017/01/16/affreschi-in-rocca-prontivia/>. Per la storia e l'architettura del complesso si rimanda allo studio di L. Beltrami, *Soncino e Torre Pallavicina. Memorie di storia e d'arte*, Milano 1898.



## 2.7 Castello Lampugnani a Sulbiate e Villa Calchi alla Vescogna di Calco

Nell'orbita dei cantieri Arcimboldi rientra anche il Castello di Sulbiate, piccolo comune della provincia di Monza e Brianza nei pressi di Vimercate (**fig. 110**)<sup>62</sup>. La sua fondazione risale al 1452, quando il mercante Paolo Lampugnani – proprietario di larga parte delle terre della zona – ottenne da Francesco Sforza il privilegio di costruirvi un fortilizio, portato a conclusione nell'arco di pochi anni. Successivamente l'edificio passò in eredità all'unica figlia, Susanna, che sposò Prospero, di un altro ramo della famiglia Lampugnani; anche loro ebbero soltanto un'erede femmina, Chiara, unitasi in matrimonio con Niccolò Arcimboldi nel 1486. Rimasta vedova, l'ultima Lampugnani morì nel 1524 e tutte le possessioni sulbiatesi, castello incluso, entrarono a far parte del patrimonio Arcimboldi<sup>63</sup>. La struttura militare, a pianta quadrangolare irregolare, ha subito nel corso dei secoli numerose trasformazioni e adattamenti che hanno avuto inevitabili conseguenze anche sull'apparato decorativo esistente.

---

<sup>62</sup> Per le vicende storiche e costruttive del maniero si rimanda a F. Malaguzzi Valeri, *La corte di Lodovico il Moro...cit.*, I, 1913, p. 703; L. Giordano, *Il Duomo di Monza e l'arte dall'età viscontea al Cinquecento Storia di Monza e della Brianza*, in *Storia di Monza e della Brianza. L'arte dall'età romana al Rinascimento*, IV.II, Milano 1984, pp. 295-468 (in part. p. 400); M. Leoni, *Il castello dei Lampugnani in Sulbiate*, in «I quaderni della Brianza», 43, 8.1985, pp. 29-37; M. Leoni, C. Leoni, *Sulbiate, l'albero e le radici. La sua storia*, Sulbiate 2010, pp. 142-149.

<sup>63</sup> La casata mantenne la proprietà fino al 1727, quando si estinse e tutto passò al Luogo Pio della Stella di Milano; ad acquistare lo storico edificio fu la famiglia Rocchi, che lo mantenne dal 1855 al 1905, quando venne ceduto a Giulio Cesare Cremonesi. Gli eredi di quest'ultimo sono gli odierni proprietari del castello.

Di particolare interesse risultano, ai fini della nostra ricerca, le pitture parietali di un piccolo locale interno, soprannominato lo studiolo, a cui si accede attraverso la stanza alla base della torre principale (**figg. 111-115**). Esse furono ritrovate per caso durante lavori di sistemazione realizzati nel 2002<sup>64</sup>, al di sotto di numerosi strati di tinteggiature e scialbi secolari che hanno contribuito a minarne l'integrità. La rimozione di queste superfetazioni dai muri del "camerotto oscuro ad uso di prigione"<sup>65</sup>, reso abitabile soltanto a metà Ottocento, è stata seguita da un intervento di restauro e risarcimento (in alcune parti molto ampio) finalizzato a ridare leggibilità alla composizione, compromessa al punto da rendere difficoltosa la decifrazione di alcune scene, la loro datazione e l'identificazione, anche ipotetica, dell'autore.

Secondo l'unica pubblicazione nota che ne fa cenno<sup>66</sup>, le pitture risalirebbero al Seicento ma il *ductus* pittorico, la tavolozza impiegata e la vicinanza con i paesaggi dei cantieri Arcimboldi della Bicocca e di Viboldone suggeriscono di arretrarne di qualche decennio la cronologia, probabilmente ai decenni centrali del XVI secolo. La composizione di Sulbiate si sviluppa sulla volta e lungo le pareti: in basso corre uno zoccolo dipinto di colore grigio frutto degli ultimi restauri, probabilmente realizzato per completare una porzione perduta per la risalita dell'umidità, mentre al

---

<sup>64</sup> Leoni, Leoni, *Sulbiate, l'albero...*cit., 2010, p. 145. A corredo del contributo in questione vi sono anche le prime fotografie note, seppur parziali, del ciclo pittorico. Ringrazio Alessandra Di Gennaro per le indicazioni bibliografiche e la serie di scatti che ha realizzato alle opere e mi ha gentilmente concesso.

<sup>65</sup> *Ibidem*.

<sup>66</sup> *Ibidem*.

centro di ciascun prospetto è delineato un albero che evolve verso la coppia di lunette superiori, all'altezza delle quali si ramifica andando a ricoprire con le fronde la volta sovrastante, dove i fusti delle quattro piante arrivano a lambirsi senza però incrociarsi (**fig. 110**). In secondo piano, oltre i tronchi, si aprono a volo d'uccello vasti paesaggi montani rocciosi, entro i quali sono ambientate scene di un'unica vicenda – la tragica contesa musicale tra Apollo e Marsia – tra macchie boschive e sporadiche costruzioni rurali, tra cui spicca un'insolita costruzione a forma di obelisco con rilievi scolpiti, ai piedi della quale un personaggio delineato a monocromo accende un fuoco, forse a scopo sacrificale<sup>67</sup>.

Gli elementi compositivi sono dunque i medesimi utilizzati per la grandiosa invenzione della Sala delle Asse, ma tale derivazione risulta essere più vicina alle vedute della Bicocca degli Arcimboldi e dello Studiolo del priore di Viboldone, depurate da ogni residuale riferimento leonardesco: sono infatti scomparse le corde annodate e i capricciosi intrecci dei rami, segnali inequivocabili di una conoscenza diretta dei motivi della stanza del Castello Sforzesco. Le uniche vaghe, lontane reminiscenze di quest'ultima sono date dalla presenza delle alberature che scandiscono le pareti e raggiungono la volta, ma si tratta nel caso di Sulbiate di una serie di identiche, rigide piante di agrumi (apparentemente aranci) che si limitano a seguire i profili architettonici e le superfici murarie, coprendoli con la pittura e

---

<sup>67</sup> Il tema della rappresentazione pittorica degli obelischi è affrontato nel contributo di C. Barbieri, *Gli obelischi nel Rinascimento*, in *Roma nella svolta tra Quattro e Cinquecento*, atti del convegno internazionale di studi (Roma 28-31 ottobre 1996), a cura di S. Colonna, Roma 2004, pp. 539-552.

riuscendo soltanto in parte ad annullarli illusionisticamente, con risultati modesti e ripetitivi soprattutto sulle vele del soffitto, dove le schematiche fronde sono appesantite da un carico eccessivo di frutti di colore arancione.

Più interessanti e riuscite risultano le vedute sulle pareti, che effettivamente riecheggiano – pur con un carattere più fiabesco e meno realistico – le atmosfere poetiche, di derivazione fiamminga, presenti negli altri cantieri ascrivibili a committenze Arcimboldi<sup>68</sup>. Martoriate da cadute di intonaco e di colore e copiose reintegrazioni, le narrazioni pittoriche sono interrotte in più punti per l'apertura e l'ampliamento degli ingressi e di una finestra, così come pure per il brutale inserimento di prese e cavi elettrici in anni vicini ai nostri. Si riconosce per questo con certezza soltanto l'episodio della gara tra i due sfidanti e in parte quello della preparazione allo scorticamento di Marsia. Le fisionomie sono andate quasi totalmente perdute, ma l'abbigliamento adottato e certe barbe e capelli differiscono dalle consuete raffigurazioni canoniche di scuola centro-italiana, suggerendo un'ispirazione nordica anche per queste figure<sup>69</sup>.

---

<sup>68</sup> Di notevole interesse sono anche gli affreschi popolareschi, apertamente ispirati a stampe fiamminghe, realizzati in un salone al primo piano del Collegio De Filippi di Varese, che raffigurano *Nozze campestri* e *Scene di caccia*. Teresa Binaghi Olivari (*La stanza delle cacce e delle feste nel Collegio De Filippi a Varese: un ciclo con temi eretici?*, in «Arte Lombarda», 36, 1972, pp. 111-113, figg. 1-11 a pp. 134-138), che per prima li ha studiati e pubblicati, ha proposto una datazione di poco successiva al 1539 sulla scorta del confronto delle *Nozze campestri* con una stampa di Hans Sebald Beham risalente a quell'anno.

<sup>69</sup> La tradizionale rappresentazione di Apollo seminudo che suona la viola è qui sostituita da una figura coperta con una tunica, lunga fin poco sopra il ginocchio. Uno dei paralleli più convincenti è dato dal confronto con una tavoletta, raffigurante lo stesso tema e attribuita a Girolamo Romanino

Nonostante la storica vicinanza della famiglia dei committenti alla corte ducale sforzesca, le pitture dello Studiolo del Castello di Sulbiate non andranno quindi contemplate nel novero delle derivazioni di Sala delle Asse per le mancate connessioni iconografiche sopra esposte<sup>70</sup>.

---

(di cui non si conosce l'attuale ubicazione), nella quale si ritrova un analogo gruppo di personaggi, dotati di barbe e cappelli e vestiti in abiti moderni, atteggiati in modo simile a quello di Sulbiate. L'opera faceva parte della collezione Watney Charlbury a Cornbury Park (Regno Unito) ed è poi passata più volte in asta (l'ultimo avvistamento è stato presso Cofinarte di Londra nel 1978) e ne esistono più fotografie presso la Fototeca Zeri della Fondazione Federico Zeri dell'Università di Bologna (scheda 43228): [http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.v2.jsp?locale=it&decorator=layout\\_resp&apply=true&tipo\\_scheda=OA&id=45913&titolo=Romani+Girolamo%2C+Contesa+di+Apollo+e+Marsia](http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.v2.jsp?locale=it&decorator=layout_resp&apply=true&tipo_scheda=OA&id=45913&titolo=Romani+Girolamo%2C+Contesa+di+Apollo+e+Marsia).

<sup>70</sup> Un altro episodio artistico erroneamente avvicinato all'invenzione vinciana sembra essere quello della cinquecentesca Villa Simonetta di Milano, edificata a fine Quattrocento dal segretario ducale Gualtiero Bascapè (noto per le lettere in cui menzionava maestro Leonardo attivo nella Sala della Torre del Castello Sforzesco) e poi passata al governatore Ferrante I Gonzaga, che ne fece ammodernare l'architettura e l'apparato decorativo. A questa fase dovrebbe risalire anche la sistemazione di un "ampio scalone tutto ornato da intrecci ad imitazione di quelli della Sala delle Assi in Castello" (A. Anselmi, *Milano storica nelle sue vie nei suoi monumenti*, Milano 1933, p. 605), distrutta dal degrado e dai bombardamenti della seconda guerra mondiale: le immagini storiche pubblicate, purtroppo parziali e poco chiare, mostrano tralci e rami piuttosto dall'aspetto tradizionale e soltanto lontanamente ascrivibili ad una filiazione da quelli della Sala delle Asse. Per uno studio approfondito sull'edificio, il contesto e la committenza vedasi N. Soldini, *Nec spe nec metu. La Gonzaga: architettura e corte nella Milano di Carlo V*, Firenze 2000.

Anche Villa Calchi alla Vescogna di Calco (**fig. 116**)<sup>71</sup>, sorta tra le colline del territorio lecchese – su una preesistenza medievale – tra la fine del Quattrocento e l’inizio del Cinquecento, presenta un apparato decorativo che, pur arrivando a lambire l’immaginario visivo vinciano, non può considerarsi direttamente ispirato alla stanza del maniero sforzesco, nonostante gli stretti, assodati contatti dei committenti con Ludovico il Moro, la corte sforzesca e lo stesso Leonardo. La proprietà apparteneva infatti all’importante famiglia dei Calchi di Calco, legata alle fortune e ai destini dei Visconti prima e degli Sforza poi; tra i membri che ricoprirono ruoli di primissimo piano nella corte milanese del Moro si distinse Bartolomeo (1434 circa – 1508)<sup>72</sup>, investito di feudi per i servizi resi

---

<sup>71</sup> Tutti i riferimenti relativi all’edificio e alla committenza sono tratti dal volume di recente pubblicazione (G. Medolago, A. Spiriti, *Villa Calchi alla Vescogna di Calco. Il palazzo di Bartolomeo fra Bramante e Leonardo*, Costa di Mezzate (Lecco) 2015) promosso dall’attuale proprietà del complesso immobiliare (la Società Calchi di Vescogna srl. di Francesco Bonanomi, Annamari Bonanomi e Valerio Bonanomi), che ha voluto far studiare la storica costruzione in concomitanza degli importanti lavori di ristrutturazione e restauro realizzati a partire dal 2000, in vista della sua valorizzazione. Uno dei rari interventi precedenti è quello di F. Süss, *Calco, località Calco Superiore. Villa “La Vescogna”*, in P. F. Bagatti Valsecchi, A. M. Cito Filomarino, F. Süss, *Ville della Brianza*, I, Milano 1978, pp. 238-239, fig. a p. 239 (prima fotografia nota del decoro della volta, prima dei restauri e del descialbo delle pareti); si parla qui di un “delicato motivo di fronde intrecciate con piccoli tondi decorativi che richiama in modo singolare la ben più nota decorazione leonardesca affrescata sulla volta della “sala delle Asse” del Castello Sforzesco di Milano”.

<sup>72</sup> Per la figura di Bartolomeo Calchi si rimanda a F. Petrucci, voce *Calchi, Bartolomeo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XVI, Roma 1973, pp. 526-530; M. Albertario, *Tre ‘giudizi’ per Bartolomeo Calco*, in *Arte e storia di Lombardia. Scritti in memoria di Grazioso Sironi*, s.l. 2006, pp. 99-110; G. Medolago, *Cenni sulla Villa Calchi alla Vescogna di Calco e sulla famiglia*, in Medolago, Spiriti, *Villa Calchi alla Vescogna...cit.*, 2015, pp. 10-102 (in part. pp. 46-60).

nell'amministrazione ducale già da Gian Galeazzo Sforza, di cui era segretario per volontà della reggente Bona di Savoia. Alla caduta di Cicco Simonetta, orchestrata da Ludovico il Moro (1479), Calchi divenne primo segretario ducale, allargando ulteriormente potere e influenza presso la corte, fino a giungere a diventarne il più importante funzionario politico e amministrativo, responsabile anche dell'organizzazione della corte a livelli differenti, tenendo per il duca i rapporti con artisti del calibro di Bramante e Leonardo<sup>73</sup>.

Il crollo del dominio sforzesco non decretò la sua rovina, dal momento che re Luigi XII – per ingraziarsi la vecchia classe dirigente – lo volle primo segretario della cancelleria; l'effimero e temporaneo ritorno del Moro lo vide nuovamente in carica come segretario ducale, ma la definitiva cacciata dello Sforza lo costrinse alla fuga, interrotta dalla cattura da parte dell'esercito francese e dalla conseguente incarcerazione nel Castello Sforzesco. Bartolomeo Calchi se la cavò con il pagamento di una grossa multa, morendo da lì a qualche anno, nel 1508.

Le premesse erano necessarie per dare un inquadramento al presunto committente delle decorazioni oggetto del nostro interesse, emerse soltanto nel corso dell'approfondito intervento di restauro promosso nell'ultimo ventennio sull'intera

---

<sup>73</sup> Sua è, ad esempio, la celebre lettera dell'8 giugno 1496 in cui veniva informato il Moro che il "pinctore" incaricato di decorare i camerini della Ponticella (identificato dagli studiosi in Leonardo) aveva causato "certo scandalo" che gli causò la perdita dell'incarico: *Leonardo da Vinci. I documenti e le testimonianze contemporanee*, a cura di E. Villata, Milano 1999, pp. 93-94, nn. 108-108b.



proprietà<sup>74</sup>. Mecenate, umanista, appassionato conoscitore della lingua e della cultura greca e latina, a Calchi è stata attribuita la decisione di affrescare il Salone maggiore del piano nobile della Villa di Calco (**figg. 116-122**): una decorazione che adorna interamente la volta e le pareti, coperte fino a pochi anni fa da una discutibile tinteggiatura di colore rosa (**figg. 123-126**).

I muri perimetrali, liberati dagli scialbi secolari, hanno restituito una schiera continua di ventiquattro colonne addossate a paraste, che poggia su un basso podio dipinto a finti marmi: cinque sui lati brevi, otto su uno dei lunghi e sei sull'altro, per la presenza del corpo di un camino. Capitelli compositi ionico-corinzi fanno da base ad archi a tutto sesto, che reggono una volta a semiombrello laterale abbellita da un motivo a corde intrecciate, disposto linearmente su tutta la superficie in maniera piatta, ripetitiva e grafica.

Tra le funi sono disposti ramoscelli tranciati di una pianta caratterizzata da foglioline polilobate, fiorellini e bacche rosse, probabilmente da identificarsi, come già suggerito, nel ribes<sup>75</sup>, mentre gli spazi lasciati vuoti da questo decoro semplificato sono colmati da clipei impreziositi da un arabesco, di colore rossastro,

---

<sup>74</sup> Affreschi e pitture murarie presenti sono state consolidate, restaurate e ampiamente integrate tra il 2001 e il 2007 dal pittore Paul Ripamonti: Medolago, *Cenni sulla Villa Calchi...cit.*, 2015, p. 17 (a pp. 18-23 si trovano le immagini delle opere prima degli interventi). Nel medesimo volume Andrea Spiriti (*L'arte a Palazzo Calchi*, pp. 103-169, in part. p. 167, nota 6) afferma invece che i lavori, affidati alla ditta Polla-Ripamonti, risalgono al periodo compreso tra il 2001 e il 2006.

<sup>75</sup> Spiriti, *L'arte a Palazzo Calchi...cit.*, 2015, p. 109.

di gusto vagamente leonardesco<sup>76</sup>. Lo spazio tra una colonna e l'altra è privo di decori, ad eccezione della parte superiore dove sono dipinti cartigli con cornici dorate sagomate appesi alla chiave di volta, arricchiti da sottili corde svolazzanti e recanti elementi di un'iscrizione<sup>77</sup> da leggere in sequenza: VIVE IN CARITATE DEI VI MDV AD ET OMNIA TIBI VIRTUTES FERUNT (vivi nella carità di Dio – 6 (mese?) 1505 anno Domini – e le virtù ti recano ogni cosa). Ad un secondo momento risalirebbero invece gli emblemi sulle porte e nei sottarchi e le iscrizioni dipinte sugli stipiti, con il quale sarebbe stato aggiornato in chiave politica il ciclo pittorico del salone<sup>78</sup>.

Sorvolando sulle dubbie forzature interpretative di chi ha studiato le iscrizioni e la decorazione (che celerebbe un “messaggio [...] favorevole ad una restaurazione sforzesca al momento [1505] poco concepibile, ostile alla Francia ma anche ai

---

<sup>76</sup> Per un approfondimento sul tema dei *gruppi* decorativi sviluppato anche dall'artista toscano si rimanda a P. Venturelli, *Leonardo da Vinci e le arti preziose. Milano tra XV e XVI secolo*, Venezia 2002 (in particolare al capitolo “Una bella invenzione”. *Leonardo e la moda a Milano*, pp. 123-143 e al ricco corredo iconografico).

<sup>77</sup> Destano non poche perplessità le immagini scattate ai suddetti elementi iscritti prima dell'ultimo restauro e pubblicate in Medolago, *Cenni sulla Villa Calchi...cit.*, 2015, pp. 18-23: in nessuna delle fotografie si nota infatti alcuna traccia delle lettere oggi perfettamente leggibili. Possibile che fossero tutte perfettamente nascoste sotto ridipinture realizzate ad hoc? La trascrizione proposta da Spiriti (*L'arte a Palazzo Calchi...cit.*, 2015, p. 125) presenta inoltre diversi errori, a partire da “OMNIA” che diventa “OMINA”, mentre il corretto “ET” è confuso con un “TE” che, anteposto alle lettere “AD” (non riconosciute come legate alla data, da sciogliersi in un banale riferimento all'“ANNO DOMINI”), rendono l'iscrizione in traducibile.

<sup>78</sup> Sulla base della lettura di tali pitture Spiriti (*L'arte a Palazzo Calchi...cit.*, 2015, pp. 132-138) ritiene, macchiosamente, che la committenza abbia voluto alludere alla caduta del duca Massimiliano Sforza e alla speranza di una futura restaurazione: le aggiunte risalirebbero dunque a un momento di poco successivo al 1515.

tentennamenti di Massimiliano I; il tutto ovviamente interpretato alla luce della presunta volontà divina e delle virtù stoiche dei padroni di casa e dei loro consorti. [...] questa sezione del ciclo di Calco si presenta come un ardito progetto politico”), ci interessa piuttosto evidenziare la distanza che separa la concezione pittorica di Sala delle Asse dal salone di Villa Calchi, strutturato come un tradizionale colonnato di pietra coperto da una sorta di sottile griglia vegetale poggiante su un intreccio di corde.

Quest’ultimo elemento rimanda effettivamente all’ambito leonardesco e alle preferenze iconografiche maturate alla corte di Ludovico il Moro, ma indipendentemente dall’invenzione vinciana della stanza del Castello Sforzesco. Una coincidenza iconografica quasi letterale con i moduli del soffitto di Villa Calchi la si ritrova invece nelle decorazioni pittoriche del cortile di Palazzo Bigli-Aliprandi-Ponti a Milano (**figg. 127-132**), dove ritroviamo lo stesso motivo dei cordami intrecciati su loro stessi, accoppiati a ramoscelli fogliati dotati di bacche, mentre le sottostanti colonne sono realmente scolpite nella pietra: a causa dei danni di un devastante incendio, seguito a un bombardamento del 1943, si conservano oggi soltanto pochi lacerti, mentre le fotografie storiche documentano sì l’intero complesso pittorico, ma già trasfigurato dai restauri integrativi di Luigi Cavenaghi e Giuseppe Bertini del 1880, intervenuti a loro volta su un precedente progetto

interpretativo affidato ai pittori-restauratori Giovanni Battista Airaghi e Giuseppe Montanara (1846)<sup>79</sup>.

---

<sup>79</sup> Per l'edificio, sito al civico 11 di via Bigli, si rimanda all'approfondito contributo di G. Mongeri, *La residenza d'un insigne patrizio milanese al principio del secolo XVI ora Casa Ponti*, in «Archivio Storico Lombardo», VIII, fasc. 3, settembre 1881, pp. 411-448, fig. a p. 425, scritto a seguito del restauro voluto dal cavalier Andrea Ponti, proprietario dello stabile. Stando a quanto riferito dallo studioso, a seguito del rifacimento della facciata del 1841 diretto dall'architetto Luigi Baj, erano state ricoperte le volte del cortile, nel 1845, da "lavoro monocromatico a macchia, simulante il rilievo" che aveva occultato "il motivo [...] bizzarro" che "attinge il suo principio dalle tante fantasie del Vinci", da comparare – secondo Mongeri – con i decori della sagrestia milanese di Santa Maria delle Grazie. Rimosse le integrazioni ottocentesche, era riemerso il disegno "guasto [...] ed incompleto, ma tale da permettere ad una avvedutezza sapiente e paziente di fare tesoro fin nei più lievi indizi, per ricostruire le membra del corpo monche ed inferme". Gli affreschi decorativi del portico (ascrivibili a due distinte campagne successive) e quelli figurati dei prospetti interni risalirebbero a un periodo compreso tra 1508 (data delle morte del proprietario Ambrogio Aliprandi, le cui iniziali sono presenti entro sintetiche targhe dipinte sulle volte del corridoio del cortile e in parte ancora esistenti) e il 1535 (anno in cui il palazzo è ceduto al conte Francesco Taverna, che vi ospitò ricevimenti, feste e importanti collezioni d'arte). Si vedano anche *La Casa già Aliprandi-Taverna ora Ponti in via dei Bigli, n. 11*, in Fumagalli, Sant'Ambrogio, Beltrami, *Reminiscenze di Storia ed Arte...cit.*, 1892, pp. 55-56; splendide e poco note immagini fotografiche del palazzo, contemplanti anche le pitture del cortile, sono pubblicate nell'album di G. Biagi, *La renaissance en Italie. Architecture et décoration. Première époque*, Paris s.d. (1913?), p. 13, tav. nn. 24-26; P. Mezzanotte, G. C. Bascapé, *Milano nell'arte e nella storia. Storia edilizia di Milano. Guida sistematica della città*, Milano 1948, pp. 43, 429-431; brevi accenni al restauro ottocentesco di Cavenaghi in Lissoni, *"Il primo frescante di Lombardia"*, in *Luigi Cavenaghi...cit.*, 2006, pp. 64-137 (in part. pp. 66, 69, 74, 76-77). Beltrami (*Leonardo da Vinci...cit.*, 1902, pp. 33-34, fig. a p. 33) cita le pitture del portico, a proposito di Sala delle Asse, come esempio di "notevoli saggi di congenera decorazione", aggiungendo che "sul finire del secolo XV e nei primi anni del seguente, ebbe una particolare voga".

## 2.8 Riflessioni conclusive

La brevità del percorso di ricerca tra le derivazioni – vere o presunte<sup>80</sup> – del motivo decorativo della Sala delle Asse richiede alcune considerazioni, a partire dai motivi che possano giustificare un catalogo così esiguo di riproposizioni pittoriche dell'invenzione leonardesca. Andrà certamente tenuto in considerazione il fatto che un numero imprecisato di repliche è stato distrutto nell'arco di cinque secoli: quanto sopravvissuto appartiene infatti ad ambiti immobiliari privati, particolarmente soggetti a radicali trasformazioni dovute ai passaggi di proprietà, ai mutamenti del gusto e delle soluzioni abitative, a cui va aggiunta – nel caso di Milano – la variabile delle devastazioni dovute alle bombe e al fuoco abbattutasi sulla città nella Seconda Guerra mondiale; e non è un caso che la massima parte di quanto rimasto sia stato ritrovato sotto strati di scialbo, che hanno a lungo celato pitture ritenute fuori moda salvandole, allo stesso tempo, dalla probabile eliminazione.

Si ragiona quindi su un fenomeno di cui possediamo pochissimi frammenti sparsi senza conoscerne l'originaria entità ed ampiezza. Sulla base di tali premesse, ci dovremmo aspettare almeno una parallela diffusione del motivo attraverso pitture,

---

<sup>80</sup> Luisa Giordano (*Le ville*, in A. Peroni, M. G. Albertini Ottolenghi, D. Vicini, L. Giordano, *Pavia. Architettura dell'età sforzesca*, Torino 1978, pp. 211-279 (in part. pp. 259-260, 265)) ha proposto di individuare un "richiamo logico" alla composizione della Sala delle Asse nella decorazione pittorica di una stanza al primo piano della torre minore orientale di Villa Botta a Branduzzo, nelle campagne del territorio comunale di Castelletto Branduzzo, in provincia di Pavia. Il "baldacchino architettonico aperto sulla libera atmosfera [...] di cui il soffitto sarebbe idealmente il capocielo" è certamente una sorta di pergolato dipinto che annulla le superfici reali, ma poggia su pilastri tradizionali che, nel Castello Sforzesco, sono sostituiti dagli alberi-colonna, uno degli elementi più dirompenti e caratteristici dell'invenzione vinciana.

disegni, o stampe, come nel fortunatissimo caso del *Cenacolo*, realizzato dallo stesso Leonardo e praticamente coevo al progetto di Sala delle Asse. Ma un confronto tra le due opere è impietoso, rimanendo il conteggio delle testimonianze artistiche della Sala delle Asse, dopo oltre un secolo di studi e ricerche, pressoché ancorato sullo zero, mentre le copie e le interpretazioni dell'*Ultima Cena* non conoscono interruzioni fino ai giorni nostri, nonostante le condizioni conservative negative in cui precipitò l'opera sin da subito, come denunciato dal canonico Antonio de Beatis già nel 1517<sup>81</sup>. E neppure tra le opere degli artisti che, molto probabilmente, affiancarono il maestro sui ponteggi al Castello Sforzesco, sono stati individuati espliciti omaggi o riprese puntuali di particolari della vasta composizione arborea, nonostante la sua originalità<sup>82</sup>.

---

<sup>81</sup> La questione della diffusione iconografica del tema è stata affrontata in una mostra documentaria promossa al Castello Sforzesco: cfr. *Archeologia del Cenacolo. Ricostruzioni e fortuna dell'icona leonardesca*, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, Sale dell'Antico Ospedale Spagnolo, 1 aprile - 25 giugno 2017), a cura di P. C. Marani, G. Mori, Milano 2017. Per una panoramica più ampia si rimanda invece al volume *Leonardo e l'incisione...cit.*, 1984.

<sup>82</sup> In merito all'unicità dell'attenzione di Leonardo nei riguardi del dato naturalistico e della sua resa in pittura si rimanda alle pagine di Suida (*Leonardo e i leonardeschi...cit.*, 2001, pp. 52-53, 61) in cui viene ricordato un perduto cartone dell'artista, raffigurante il *Peccato originale*, realizzato come modello per arazzo menzionato da Giorgio Vasari: "col pennello fece Lionardo di chiaro e scuro lumeggiato di biacca un prato di erbe infinite con alcuni animali, che invero può dirsi che in diligenza e naturalità al mondo divino ingegno far non la possa sì simile. Quivi è il fico, oltre lo scortar de le foglie e le vedute de' rami, condotto con tanto amore, che l'ingegno si smarrisce solo a pensare come un uomo possa avere tanta pazienza. Èvvi ancora un palmizio che ha la rotondità de le ruote de la palma lavorate con sì grande arte e maravigliosa, che altro che la pazienza e l'ingegno di Lionardo non lo poteva fare". Una descrizione che si adatta alla perfezione anche alla volta della Sala delle Asse, paragonata da Suida al "complesso e ornamentale intreccio di rami nodosi dell'albero della conoscenza" presente su un prezioso ricamo cinquecentesco del Musée

Come già abbiamo avuto modo di vedere, nella prima metà del Cinquecento la limitata accessibilità della Sala delle Asse può averne condizionato la fruizione, ma le scarse testimonianze di cerimonie ed eventi svoltisi al suo interno provano che una visibilità della composizione, seppur ridotta, dev'esserci stata. I motivi primari della sfortuna dell'opera andranno quindi ricercati nella sua incompiutezza e particolarità iconografica: tra i maggiori ostacoli che gli studiosi ancora oggi incontrano vi sono, oltre ai disastri causati dalle due campagne di restauro novecentesche, le difficoltà di lettura e di comprensione della connessione tra vari livelli di finitura, con la compresenza di parti soltanto tratteggiate a carboncino e di altre integrate a pennello e altre ancora dipinte e rifinite a monocromo<sup>83</sup> sovrastate da zone caratterizzate da raffinate policromie.

Prima di essere coperta dallo scialbo, la stanza doveva quindi apparire come un complesso *patchwork* pittorico, a cui si era cercato nel tempo di dare un ordine con ridipinture<sup>84</sup> (ad esempio con la fascia scura apposta poco sotto le lunette, ritrovata nel corso dei recenti restauri) e allestimenti correttivi (innestando arredi come le già

---

Cluny (fig. 20), a suo parere derivato dall'invenzione vinciana del *Peccato originale*; un'opinione già espressa da W. von Seidlitz, *Leonardo da Vinci*, Berlino 1909, p. 35 (come riportato in Suida, *Leonardo e i leonardeschi...*cit., 2001, p. 61, nota 97).

<sup>83</sup> C. Frosinini, *Leonardo e il non-finito...* cit., 2017, pp. 56-65.

<sup>84</sup> Durante gli interventi di restauro tuttora in corso è stata trovata sotto gli scialbi una fascia di pittura scura, alla base delle lunette, presente sulle pareti dei due monocromi e su quella sud. In attesa dei riscontri scientifici offerti dalle analisi di laboratorio dei materiali prelevati, si può soltanto ipotizzare che questa sia stata realizzata in un'epoca imprecisata (ma successiva a quella sforzesca e ripassata a inizio Novecento da Ernesto Rusca) per separare la zona policroma superiore da quella abbozzata e monocroma inferiore.



menzionate 'guadameciles' in cuoio, con cui ricoprire le pareti); lo scarso grado di attrazione che una simile situazione poteva esercitare sugli artisti, nonostante l'altisonante nome dell'autore – che comunque dovette presto essere dimenticato, vista l'assoluta mancanza di menzioni all'infuori delle due lettere del Bascapè – andrà ad aggiungersi alla natura stessa della composizione, priva di un soggetto e di una narrazione ma di carattere puramente decorativo.

Il grande successo riscontrato nei primi decenni del Novecento si deve infatti all'ottima azione promozionale del restauro interpretativo-esemplificativo di Ernesto Rusca, ma anche e soprattutto all'aderenza ad un gusto floreale ornamentale che spinse gli artisti del tempo ad attingere e rielaborare numerosi elementi del motivo del Castello Sforzesco. All'opposto, pittori disegnatori e incisori dei secoli passati furono attratti sin da subito dalla rivoluzionaria interpretazione emozionale di un tema tradizionale e figurativo come l'*Ultima Cena* di Cristo con gli Apostoli, saccheggiandone apertamente le espressioni, le pose, la composizione e i dettagli più minuti.

Soltanto alcuni elementi della Sala delle Asse (ma non lo sconvolgente panorama apocalittico del monocromo) vennero invece selezionati per essere riproposti come mere cornici decorative per altri soggetti, come avvenne a Zelo Surrigone o nei cantieri Arcimboldi: la simbologia sottesa all'impresa pittorica del Castello Sforzesco, con i suoi smaccati rimandi celebrativi al duca di Milano<sup>85</sup>, dovette

---

<sup>85</sup> Sul progetto dinastico e araldico alla base della decorazione della Sala delle Asse si rimanda alle riflessioni e alla bibliografia precedente raccolte da F. Tasso, L. Tosi, *Sala delle Asse to Sala dei*

apparire sin dal giorno della caduta del Moro un'ingombrante presenza, che ne ricordava l'ostentata presunzione e superbia. Forse approfittando dei ponteggi ancora presenti in cantiere, fu infatti ordinato ai soldati francesi (presenti già nel 1499) di sostituire il testo della quarta targa del soffitto della Sala delle Asse con un'iscrizione in onore a "Ludovico XII Gallorum regi invictissimo", nuovo Signore della città e del maniero milanese<sup>86</sup>.

Le mutate condizioni politico-governative e le incertezze sul futuro del ducato condizionarono fortemente anche la direzione della linea dello sviluppo artistico lombardo dei primi decenni del XVI secolo: riproporre in altri contesti un motivo decorativo così fortemente intriso di allusioni al gelso-Ludovico il Moro dovette apparire a quei tempi alquanto sconveniente sia per committenti filo-sforzeschi che per gli stessi artisti<sup>87</sup>, nonostante le possibili, passate tangenze nell'orbita della corte ducale o la formazione, diretta o indiretta, all'ombra del grande maestro. Sommando questa motivazione alle altre cause già esposte in precedenza, ci si renderà conto di

---

*Moroni: the Sforza's heraldic project for the Tower Room in Castello Sforzesco*, in *State- Rooms of Royal and Princely Palaces in Europe (14th-16th c): Spaces, Images, Rituals*, atti del convegno internazionale (Lisbona/ Sintra 16-18 marzo 2017), a cura di H. Torsten, in corso di pubblicazione.

<sup>86</sup> Beltrami, *Leonardo da Vinci...cit.*, 1902, pp. 31-32, 47, 50-51, 54-55.

<sup>87</sup> Una "sorta di filiazione dalla leonardesca sala delle Asse" (J. Stoppa, in Agosti, J. Stoppa, *La Ca' Granda...cit.*, 2017, pp. 14, 19, note 10-13), purtroppo andata distrutta, doveva essere la decorazione illusiva della chiesa non più esistente di Sant'Antonio da Padova e della Visitazione della Beata Vergine Maria a Milano: nel 1667 la ricorda Carlo Cesare Malvasia parlando della pala di Antonio Campi, raffigurante San Sebastiano legato ad un albero (oggi conservata nella Pinacoteca del Castello Sforzesco, inv. 755) i cui rami si sviluppavano "di sopra alla cornice dipinti a fresco occupando tutto il volto della cappella". L'inedito brano sarà pubblicato nella tesi di laurea di Victor Santinoli – studente dell'Università Statale di Milano – in corso di stesura.

come non debba sorprendere la limitata diffusione di un'impresa decorativa che ai nostri occhi appare tanto importante.





**Fig. 80:** *Oratorio di San Galdino a Zelo Surrigone, dal 1518*



**Fig. 81:** *Pittore lombardo, Decorazione pittorica della volta e della parete di fondo dell'oratorio di San Galdino a Zelo Surrigone (Milano), 1525-1530 circa*







**Fig. 82:** Pittore lombardo, *Decorazione pittorica della volta e della controfacciata dell'oratorio di San Galdino a Zelo Surrigone (Milano), 1525-1530 circa*



**Fig. 83:** Pittore lombardo, *Decorazione pittorica della volta con stemma Sala-Magni dell'oratorio di San Galdino a Zelo Surrigone (Milano), 1525-1530 circa*







**Fig. 84:** Pittore lombardo, *Dettaglio dell'albero-colonna di sinistra della parete di fondo dell'oratorio di San Galdino a Zelo Surrigone (Milano), 1525-1530 circa*



**Fig. 85:** Pittore lombardo, *Dettaglio dell'albero-colonna di destra della parete di fondo dell'oratorio di San Galdino a Zelo Surrigone (Milano), 1525-1530 circa*





**Fig. 86:** Pittore lombardo, *Decorazione pittorica della parete ovest e del soffitto dell'oratorio di San Galdino a Zelo Surrigone (Milano), 1525-1530 circa*



**Fig. 87:** Pittore lombardo, *Decorazione pittorica della parete est e del soffitto dell'oratorio di San Galdino a Zelo Surrigone (Milano), 1525-1530 circa*





**Fig. 88:** Pittore lombardo, *Ramificazioni a monocromo del soffitto dell'oratorio di San Galdino a Zelo Surrigone (Milano)*, 1525-1530 circa



**Fig. 89:** Leonardo da Vinci (?) e bottega, *Ramificazioni a monocromo sulla fascia mediana della parete sud della Sala delle Asse al Castello Sforzesco di Milano*, 1498-1499







**Fig. 90:** Pittore lombardo, *Stemma Sala-Magni dipinto sul soffitto dell'oratorio di San Galdino a Zelo Surrigone (Milano)*, 1525-1530 circa



**Fig. 91:** Bottega lombarda, *Stemma Sala con la data 1518 scolpito e murato sulla facciata dell'oratorio di San Galdino a Zelo Surrigone (Milano)*, 1518





**Fig. 92:** *Bicocca degli Arcimboldi a Milano*, seconda metà del XV secolo







**Fig. 93:** Pittore lombardo, *Decorazione pittorica del vano delle scale della Bicocca degli Arcimboldi (perduta) a Milano, 1540-1550 circa* (Milano, Civico Archivio Fotografico, inv. C1018)



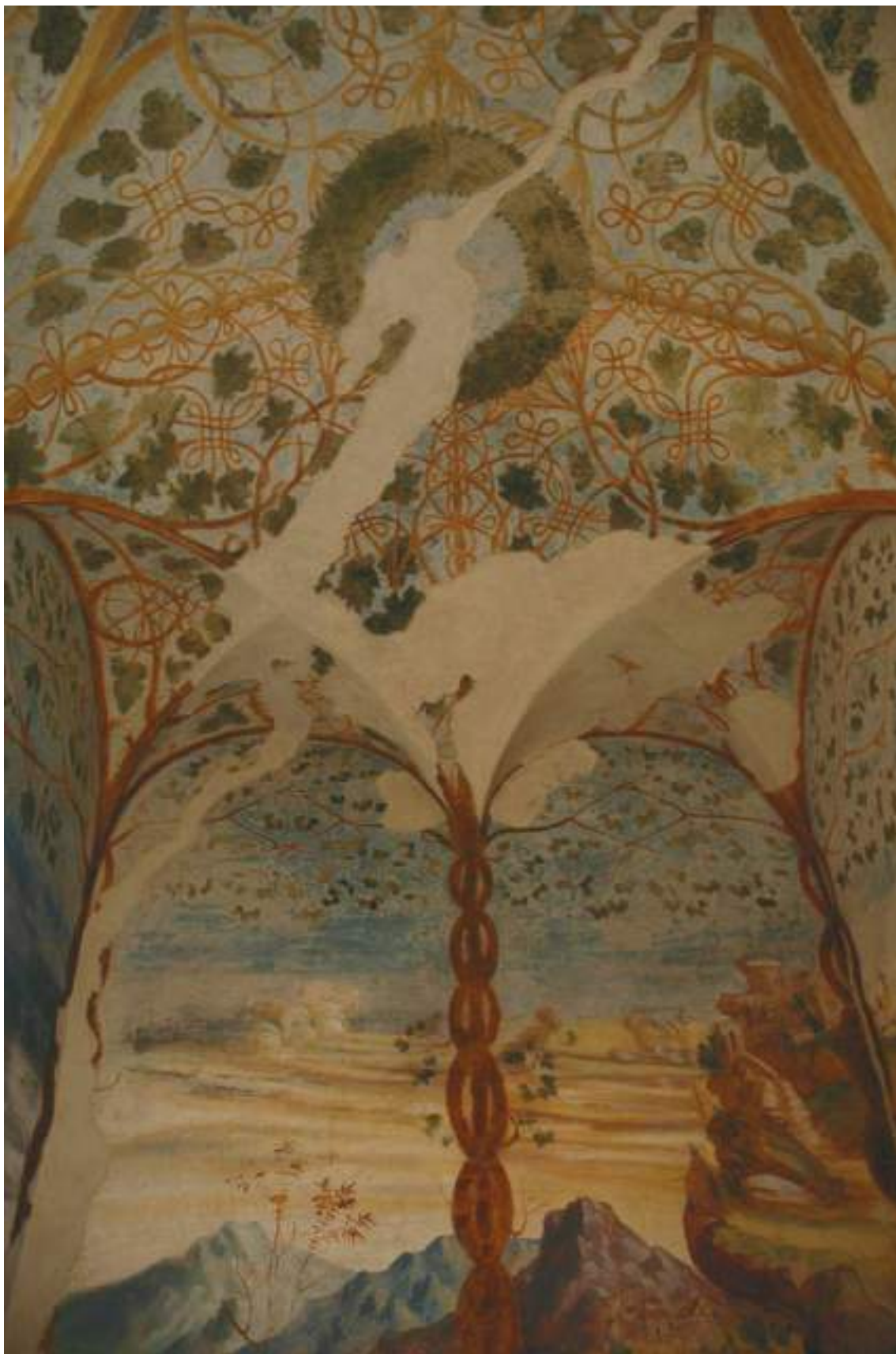




**Fig. 94:** Pittore lombardo, *Decorazione pittorica del vano delle scale della Bicocca degli Arcimboldi (perduta) a Milano*, 1540-1550 circa (Milano, Civico Archivio Fotografico, inv. C1019)







**Fig. 95:** Pittore lombardo, *Decorazione pittorica della volta e della parete est dello Studiolo del Priore presso l'Abbazia di Viboldone*, 1540-1550 circa





**Fig. 96:** Pittore lombardo, *Decorazione pittorica delle pareti sud e ovest dello Studiolo del Priore presso l'Abbazia di Viboldone*, 1540-1550 circa







**Fig. 97:** Pittore lombardo, *Decorazione pittorica della volta dello Studiolo del Priore presso l'Abbazia di Viboldone*, 1540-1550 circa



**Fig. 98:** Pittore lombardo, *Dettaglio della decorazione pittorica della volta dello Studiolo del Priore presso l'Abbazia di Viboldone*, 1540-1550 circa







**Fig. 99:** Pittore lombardo, *Decorazione pittorica della volta e delle pareti dello Studiolo del priore dell'Abbazia di Viboldone a San Giuliano Milanese (Milano)*, 1540-1550 circa



**Fig. 100:** Pittore lombardo, *Decorazione pittorica della volta e delle pareti dello Studiolo del priore dell'Abbazia di Viboldone a San Giuliano Milanese (Milano)*, 1540-1550 circa





**Fig. 101:** Pittore lombardo, *Particolare del paesaggio dipinto dello Studiolo del priore dell'Abbazia di Viboldone a San Giuliano Milanese (Milano), 1540-1550 circa*



**Fig. 102:** Pittore lombardo, *Particolare del paesaggio dipinto dello Studiolo del priore dell'Abbazia di Viboldone a San Giuliano Milanese (Milano), 1540-1550 circa*







**Fig. 103:** Pittore lombardo, *Particolare del paesaggio dipinto dello Studiolo del priore dell'Abbazia di Viboldone a San Giuliano Milanese (Milano), 1540-1550 circa*



**Fig. 104:** Pittore lombardo, *Particolare del paesaggio dipinto dello Studiolo del priore dell'Abbazia di Viboldone a San Giuliano Milanese (Milano), 1540-1550 circa*





**Fig. 105:** Pittore lombardo, *Dettaglio del muretto dipinto dello Studiolo del priore dell'Abbazia di Viboldone a San Giuliano Milanese (Milano), 1540-1550 circa*



**Fig. 106:** Pittore lombardo, *Dettaglio del muretto dipinto dello Studiolo del priore dell'Abbazia di Viboldone a San Giuliano Milanese (Milano), 1540-1550 circa*





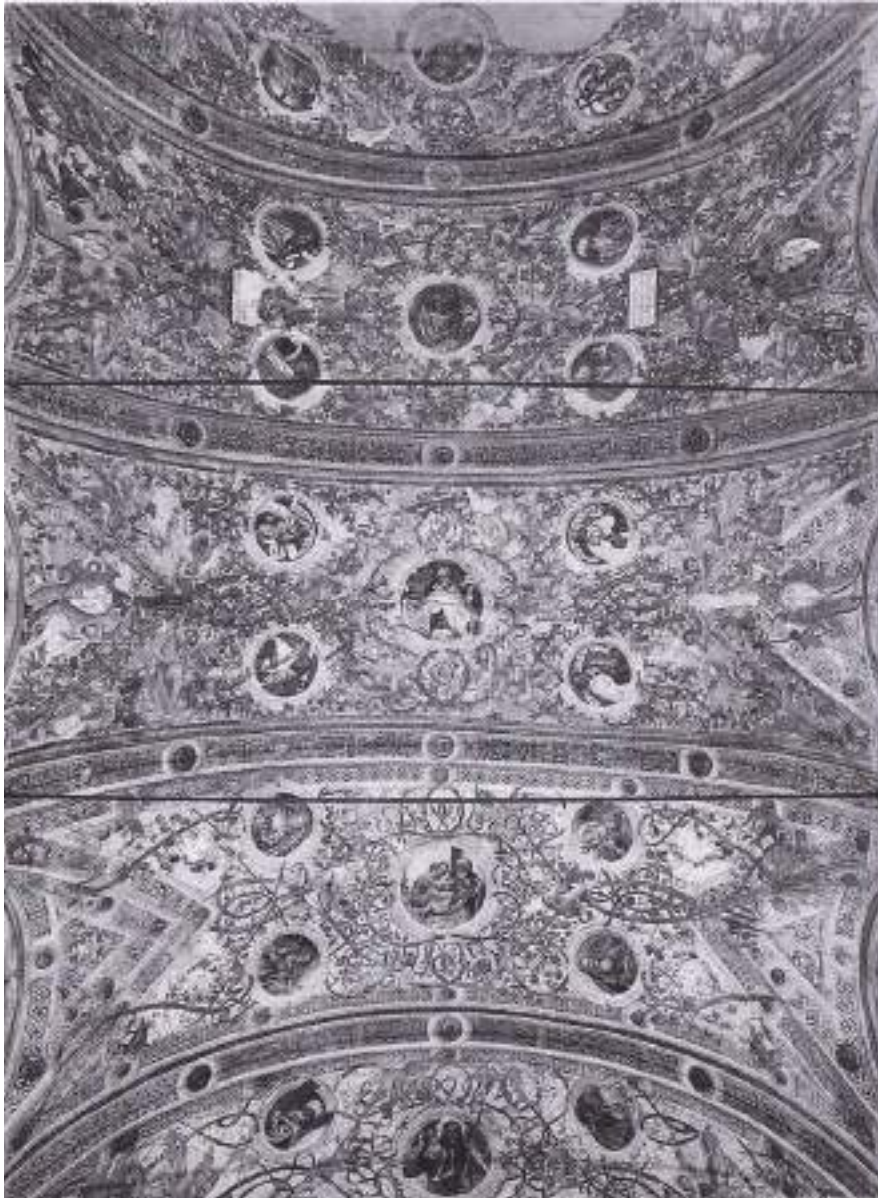


**Fig. 107:** Francesco Scanzi e bottega soncinate, *Decorazione pittorica della volta di Santa Maria delle Grazie a Soncino*, 1528-1530 e post1536



**Fig. 108:** Francesco Scanzi e bottega soncinate, *Decorazione pittorica della volta di Santa Maria delle Grazie a Soncino*, 1528-1530 e post1536





**Fig. 109:** Francesco Scanzi e bottega soncinate, *Decorazione pittorica della volta di Santa Maria delle Grazie a Soncino*, 1528-1530 e post1536 (da Sacchi, *Il disegno incompiuto..cit.*, 2005. fig. 20)







**Fig. 110:** *Castello Lampugnani di Sulbiate (Monza e Brianza), dal XV secolo*



**Fig. 111:** *Pittore lombardo, Decorazione pittorica delle pareti del Castello Lampugnani di Sulbiate (Monza e Brianza), 1540-1550 circa*







**Fig. 112:** Pittore lombardo, *Decorazione pittorica delle pareti del Castello Lampugnani di Sulbiate (Monza e Brianza)*, 1540-1550 circa



**Fig. 113:** Pittore lombardo, *Decorazione pittorica della volta del Castello Lampugnani di Sulbiate (Monza e Brianza)*, 1540-1550 circa





**Fig. 114:** Pittore lombardo, *Dettaglio della decorazione pittorica della volta e delle pareti del Castello Lampugnani di Sulbiate (Monza e Brianza), 1540-1550 circa*



**Fig. 115:** Pittore lombardo, *Decorazione pittorica della volta e delle pareti del Castello Lampugnani di Sulbiate (Monza e Brianza), 1540-1550 circa*







**Fig. 116:** *Villa Calchi alla Vescogna di Calco (Lecco), XV-XVI secolo*



**Fig. 117:** Pittore lombardo, *Salone maggiore di Villa Calchi alla Vescogna di Calco (Lecco), primo quarto del XVI secolo*







**Fig. 118:** Pittore lombardo, *Soffitto del Salone maggiore di Villa Calchi alla Vescogna di Calco (Lecco)*, primo quarto del XVI secolo



**Fig. 119:** Pittore lombardo, *Dettaglio del soffitto del Salone maggiore di Villa Calchi alla Vescogna di Calco (Lecco)*, primo quarto del XVI secolo







**Fig. 120:** Pittore lombardo, *Soffitto del Salone maggiore di Villa Calchi alla Vescogna di Calco (Lecco)*, primo quarto del XVI secolo



**Fig. 121:** Pittore lombardo, *Dettaglio del soffitto del Salone maggiore di Villa Calchi alla Vescogna di Calco (Lecco)*, primo quarto del XVI secolo





**Fig. 122:** Pittore lombardo, *Dettaglio di una parete, delle lunette con i cartigli e del soffitto del Salone maggiore di Villa Calchi alla Vescogna di Calco (Lecco), primo quarto del XVI secolo*







**Fig. 123:** Pittore lombardo, *Volte e pareti del Salone maggiore di Villa Calchi alla Vescogna di Calco (Lecco) prima del descialbo e del restauro*, primo quarto del XVI secolo (da Medolago, *Cenni sulla Villa Calchi...cit.*, 2015)



**Fig. 124:** Pittore lombardo, *Dettaglio della volta del Salone maggiore di Villa Calchi alla Vescogna di Calco (Lecco) prima del restauro*, primo quarto del XVI secolo (da Medolago, *Cenni sulla Villa Calchi...cit.*, 2015)







**Fig. 125:** Pittore lombardo, *Lunetta con cartiglio del Salone maggiore di Villa Calchi alla Vescogna di Calco (Lecco) prima del restauro*, primo quarto del XVI secolo (da Medolago, Cenni sulla Villa Calchi...cit., 2015)



**Fig. 126:** Pittore lombardo, *Dettaglio di un cartiglio del Salone maggiore di Villa Calchi alla Vescogna di Calco (Lecco) prima del restauro*, primo quarto del XVI secolo (da Medolago, Cenni sulla Villa Calchi...cit., 2015)





**Fig. 127:** Pittore lombardo, *Decorazione pittorica delle volte del portico di Palazzo Bigli a Milano prima dei bombardamenti del 1943*, 1508-1535 con ampie ridipinture del 1846 (Milano, Civico Archivio Fotografico, inv. D 4418)



**Fig. 128:** Pittore lombardo, *Dettaglio della decorazione pittorica di una volta del portico di Palazzo Bigli a Milano prima dei bombardamenti del 1943*, 1508-1535 con ampie ridipinture del 1846 (Milano, Civico Archivio Fotografico, inv. D 4421)







**Fig. 129:** Pittore lombardo, *Decorazione pittorica delle volte del portico di Palazzo Bigli a Milano dopo i bombardamenti del 1943, 1508-1535 con ampie ridipinture del 1846* (Cesano Maderno, Fototeca ISAL, Fondo Milano, inv. P 42939)



**Fig. 130:** Pittore lombardo, *Lacerti della decorazione pittorica di una volta del portico di Palazzo Bigli a Milano dopo i bombardamenti del 1943 e le rimozioni delle ridipinture del 1846, 1508-1535*





**Fig. 131:** Pittore lombardo, *Lacerti della decorazione pittorica di una volta del portico di Palazzo Bigli a Milano dopo i bombardamenti del 1943 e le rimozioni delle ridipinture del 1846, 1508-1535*



**Fig. 132:** Pittore lombardo, *Lacerti della decorazione pittorica di una volta del portico di Palazzo Bigli a Milano dopo i bombardamenti del 1943 e le rimozioni delle ridipinture del 1846, 1508-1535*





### 3- LE FONTI ICONOGRAFICHE DELLA SALA DELLE ASSE:

#### IPOTESI E PROPOSTE

##### 3.1 Un percorso a ritroso

Nel precedente capitolo è stato evidenziato come l'eccezionalità della composizione pittorica della Sala delle Asse sia stato uno dei fattori che ne hanno condizionato la fortuna durante il XVI secolo, facendola risultare una sorta di *unicum* iconografico nel panorama lombardo e nazionale. L'ambiente al pian terreno della Torre Falconiera del Castello Sforzesco presenta infatti caratteristiche in aperta rottura con la tradizione tardogotica che, fino a pochi anni prima, spadroneggiava nei gusti della corte riflettendosi negli allestimenti delle sale attigue, adornate con ridondanza di rigidi stemmi e decori seriali affidati a nutrite squadre di pittori più o meno noti<sup>1</sup>. Tra le soluzioni più dirompenti c'è senz'altro l'idea di affidare un potente messaggio celebrativo-dinastico all'apparato araldico ma soprattutto ad un'architettura arborea illusiva, che anela ad annullare le mura della camera sostituendosi totalmente alla figura umana, la cui esistenza (almeno a quanto dicono le parti superstiti) è soltanto

---

<sup>1</sup> A tal proposito risultano fondamentali i contributi di A. Ballarin, *La Corte ed il Castello negli anni di Galeazzo Maria, di Bona, Isabella e Beatrice*, in A. Ballarin, *Leonardo a Milano. Problemi di leonardismo milanese tra Quattrocento e Cinquecento. Giovanni Antonio Boltraffio prima della Pala Casio*, I, Verona 2010, pp. 66-262; M. Albertario, *Documenti per la decorazione del Castello di Milano nell'età di Galeazzo Maria Sforza (1466-1467)*, in «Solchi», 1/2, 7, 1997, pp. 19-61; Idem, «Ad nostro modo». *La decorazione del castello nell'età di Galeazzo Maria Sforza (1466-1476)*, in *Il Castello Sforzesco...cit.*, 2005, pp. 98-134; Tasso, Tosi, *Sala delle Asse to Sala dei Moroni...cit.* in corso di pubblicazione.

rievocata in maniera indiretta dai tronchi mozzati, dagli scudi, dalle targhe e dalle cassette abbozzate, da poco riscoperte sotto gli scialbi.

La raccolta delle testimonianze artistiche tre-quattrocentesche su cui il creatore della composizione della Sala delle Asse può aver ragionato (intervenendo con grande inventiva e libertà espressiva), mira a chiarire quanto ciò che è stato realizzato sia debitore della precedente tradizione iconografica, ma anche a misurare la distanza con quest'ultima, identificando le innovazioni della soluzione leonardesca. Pure in questo frangente la grave carenza di fonti documentarie, bibliografiche e iconografiche dell'epoca costringe a ragionare su ipotesi, partendo dai pochi elementi certi a nostra disposizione.

Il primo, inevitabile rimando per prossimità geografica, cronologica e culturale non può che essere quello che riconduce alla 'camera de li arbori' al primo piano di Palazzo Visconti (poi Panigarola) a Milano, menzionata nell'inventario redatto nel 1500 (alla morte del proprietario), l'aristocratico intellettuale Gaspare Ambrogio Visconti. La casa, da lui acquistata nell'ottobre 1486, sorgeva in porta Vercellina (a due passi dall'odierna Università Cattolica) ed è nota in quanto ospitava il ciclo dei cosiddetti *Uomini d'arme e Poeti* dipinti da Bramante, staccati dalle pareti e oggi conservati nella Pinacoteca di Brera<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Dall'ampia bibliografia si segnalano i contributi di G. Sironi, *Gli affreschi di Donato d'Angelo detto il Bramante alla Pinacoteca di Brera di Milano: chi fu il committente?*, in «Archivio Storico Lombardo», 4, 1978, pp. 199-207; G. Bora, in *Pinacoteca di Brera. Scuole lombarda e piemontese 1300-1535*, Milano 1988, pp. 118-121, n. 93; S. Facchinetti, in *Vincenzo Foppa*, catalogo commemorativo della mostra a cura di G. Agosti, M. Natale, G. Romano, Milano 2003, pp. 202-203, n. 55; G. Romano, *Premessa*, in *Rinascimento in Lombardia. Foppa, Zenale, Leonardo*,

Sfortunatamente la stanza di nostro interesse andò distrutta già in antico e non esistono descrizioni puntuali o disegni o stampe riproducenti gli interni che consentano di chiarire com'era articolata<sup>3</sup>: l'ipotesi di Schofield è che fosse “decorata con rami e fogliame intrecciato, dipinta dal Bramante molti anni prima della *Sala delle Asse* di Leonardo<sup>4</sup>” sulla base del noto passo di Lomazzo (1584) in cui accennava che “negl’arbori altre sì si è trovato una bella invenzione da Leonardo di far, che tutti i rami si facciano in diversi gruppi bizzarri, la qual foggia usò canestrando tutti Bramante ancora<sup>5</sup>”.

---

*Bramantino*, Milano 2011, pp. 9-23 (in part. p. 21, nota 56); E. Rossetti, *Ritratti di baroni in città e vedute urbane in campagna. Un inedito inventario di Gaspare Ambrogio Visconti (1499)*, in *Squarci d'interni. Inventari per il Rinascimento milanese*, a cura di E. Rossetti, Milano 2012, pp. 71-101; M. Ceriana, E. Rossetti, *I "baroni" per Gaspare Ambrogio Visconti*, in *Bramante a Milano. Le arti in Lombardia 1477-1499*, catalogo della mostra (Milano, Pinacoteca di Brera, 4 dicembre 2014 - 22 marzo 2015), a cura di M. Ceriana, E. Daffra, M. Natale, C. Quattrini, Milano 2015, pp. 55-70; E. Rossetti, in *Bramantino. L'arte nuova...* cit., 2014, pp. 100-105, n. 6.

<sup>3</sup> L'accurata ricostruzione storica di Beltrami, che seguì personalmente le vicende del distacco e dell'acquisizione degli affreschi bramanteschi da parte dei funzionari braidensi, fu accompagnata da una preziosa campagna di rilievi che coinvolse le sole stanze con gli *Uomini d'Arme* e i *Poeti*: cfr. L. Beltrami, *La sala dei Maestri d'arme nella casa Panigarola in San Bernardino (ora via Lanzzone) dipinta da Bramante*, in «Rassegna d'Arte», II, 1902, pp. 97-103 ; si veda anche F. Autelli, *Pitture Murali a Brera. La rimozione: notizie storiche e fortuna critica. Catalogo ragionato*, Bergamo 1989, pp. 138-144, nn. 15.1-8.

<sup>4</sup> R. V. Schofield, *Gaspare Visconti, mecenate del Bramante*, in *Arte, committenza ed economia a Roma e nelle corti del Rinascimento (1420-1530)*, atti del convegno internazionale (Roma 24 - 27 ottobre 1990), a cura di A. Esch, C. L. Frommel, Torino 1995, pp. 297-324 (in part. pp. 313, 323, nota 56).

<sup>5</sup> G. P. Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura, et architettura*, Milano 1584, p. 430; edizione moderna a cura di R. P. Ciardi, *Scritti sulle arti*, II, Firenze 1975, p. 374. L'interesse nei riguardi del rapporto tra i due è testimoniato dai numerosi studi sull'argomento, a partire da

Raccogliendo quest'ultima affermazione, lo studioso inglese ha proposto di riconoscere nell'urbinate il creatore del motivo a nodi, dal momento che nel vinciano *Codice Atlantico* (f. 611a-r, ex 225r-b, circa 1490) si trovano rimandi ai “gruppi di Bramante” con i quali “la sala della Casa Visconti sarebbe stata decorata [...] tra il 1487 e il 1492<sup>6</sup>”. Ma Lomazzo sembra piuttosto esplicito nell'attribuire la “bella invenzione” a Leonardo, con cui si sarebbe misurato anche Bramante; e inoltre, menziona esplicitamente nel *Trattato* gli armigeri e i poeti dipinti dall'artista nell'edificio già passato ai Panigarola<sup>7</sup>, senza però accennare agli “arbori” della stanza a fianco: forse perchè già andati perduti a quell'altezza cronologica (l'ultima

---

Giuseppe Bossi (*Del Cenacolo di Leonardo da Vinci*, Milano 1810, p. 249, nota 50), per proseguire – tra i tanti – con Edmondo Solmi (*Ricordi della vita e delle opere di Leonardo da Vinci raccolti dagli scritti di Gio. Paolo Lomazzo*, in «Archivio Storico Lombardo», 8, fasc. 16, dicembre 1907, pp. 290-331) fino a Carlo Pedretti (*Studi vinciani. Documenti, Analisi e Inediti leonardeschi*, Ginevra 1957, pp. 54-65) e Marco Rosci, *Leonardo "filosofo", Lomazzo e Borghini 1584: due linee di tradizione dei pensieri e precetti di Leonardo sull'arte*, in *Fra Rinascimento, manierismo e realtà: scritti di storia dell'arte in memoria di A. M. Brizio*, a cura di P. C. Marani, Firenze 1984, pp. 53-77.

<sup>6</sup> Schofield, *Gaspare Visconti...cit.*, 1995, pp. 323, nota 56. Anche Beltrami (*Leonardo da Vinci...cit.*, 1902, pp. 33-41), che per primo aveva ragionato sulla paternità della creazione dei 'groppi' infiniti riportando il brano di Lomazzo e le note dell'artista toscano, giunge alla conclusione che le ricerche dell'urbinate in materia si fossero svolte in parallelo con quelle di Leonardo – dal momento che certamente frequentava quest'ultimo, la corte e il Castello Sforzesco – e dunque “l'accertata predilezione per i motivi di intrecci arborei induce[va] a ritenere che anche Bramante possa avere avuto parte nell'ideare la decorazione per la volta di quella Sala”. Una proposta raccolta con convinzione dal solo Francesco Malaguzzi Valeri (Malaguzzi Valeri, *La corte di Lodovico il Moro...cit.*, 1913, pp. 316-317), che ribaltando la prospettiva, attribuì arbitrariamente a Bramante l'intera composizione della Sala delle Asse (“ben opera di un architetto e decoratore insieme [...] più che del pittore [...] del dramma umano”).

<sup>7</sup> Lomazzo, *Trattato dell'arte...cit.*, 1584, p. 384.

menzione documentaria nota è del 1519) o forse perchè non considerate nel novero delle creazioni bramantesche.

Nell'impossibilità di dirimere la questione dobbiamo limitarci ad osservare che la camera in questione è una delle poche della casa (oltre a quella 'de baroni') ad essere indicata con un rimando ad una sua specificità iconografica<sup>8</sup>, evidentemente così pregnante da connotarne la denominazione. Esisteva dunque un tipo codificato di decorazione arborea destinata a ornare le case rinascimentali<sup>9</sup>?

---

<sup>8</sup> Ceriana, Rossetti, *I "baroni" per Gaspare Ambrogio Visconti...*cit., 2015, p. 60.

<sup>9</sup> Il pensiero, inevitabilmente, corre ai silenziosi paesaggi arborei recentemente riscoperti in una stanza del Castello di Voghera, avvicinati alla bottega del Bramantino e ascritti al 1499-1503: tale soluzione, “realizzata in anni a ridosso della leonardesca Sala delle Asse nel Castello Sforzesco di Milano, costituisce una personalissima declinazione della rappresentazione della natura, del tutto consona all'approccio mentale e non fenomenico proprio del Bramantino. [...] C'era da misurarsi – non va scordato – con la "camera de li arbori" che si trovava in casa di Gaspare Visconti a Milano: si trattava quindi di una tipologia decorativa, di tradizione tardogotica, che continuava ad avere corso in Lombardia”. G. Agosti, *Bramantino a Milano*, in *Bramantino a Milano* cit., 2012, pp. 20-79 (in part. pp. 43, 46, figg. XXII-XXIII) e l'introduzione al presente testo. Per gli affreschi di Voghera si rimanda alla bibliografia riportata nel volume sopracitato e soprattutto agli studi di M. T. Binaghi Olivari, *Le "Muse" di Bramantino*, in «Artes», 5, 1997, pp. 8-20; Eadem., *Il Castello di Voghera: le "Muse" di Bramantino e Luigi di Ligny*, in *Louis XII en Milanais. LXI<sup>o</sup> Colloque international d'études humanistes. 30 juin - 3 juillet 1998*, a cura di P. Contamine, G. Guillaume, Paris 2003, pp. 341-347.

### 3.2 Gli alberi dipinti del Quattrocento

Scorrendo le voci degli inventari del palazzo appartenuto ai Visconti ci si imbatte, in prossimità della ‘camera degli albori’, in un ambiente indicato come camera ‘dei pavoni’: un genere di animali che si ritrova anche su un frammento pittorico della Stanza delle storie di Esopo nel Palazzo Borromeo a Milano<sup>10</sup>, ascrivibili ai decenni centrali del Quattrocento come i più noti affreschi, ancora in *situ*, raffiguranti il *Gioco della palla* e il *Gioco dei tarocchi*, dove esili figurine di fanciulle e cortigiani si sollazzavano all’ombra di una grande alberatura. Viene dunque da chiedersi se la sala arborea di Casa Visconti fosse una sorta di anello di congiunzione (o addirittura il modello) tra un allestimento pittorico convenzionale come quello di Palazzo Borromeo e la rivoluzionaria soluzione di Sala delle Asse o, al contrario, fosse soltanto l’ennesimo, attardato prodotto di questa tradizione tardogotica.

I prototipi iconografici del progetto del Castello Sforzesco andranno infatti cercati nei cantieri in cui la presenza dell’elemento-albero si fa particolarmente evidente, assumendo una dimensione e una centralità che esploderà nella realizzazione vinciana, dove la natura dipinta si sostituì all’uomo e all’architettura reale. Il caso

---

<sup>10</sup> L’affresco con gli uccelli, molto frammentario, fu rimosso ed è oggi conservato presso la Rocca di Angera, sempre di proprietà della famiglia Borromeo. Gli studi lo hanno assegnato a Michelino da Besozzo, che risulta pagato dai committenti per imprecisati interventi nel 1445: Baini, *Milano 1400...cit.*, 1993, p. 13, fig. 1; S. Buganza, *Palazzo Borromeo. La decorazione di una dimora signorile milanese al tramonto del gotico*, Milano 2008, pp. 137-138. Figure di pavoni abbinate ad alberature si possono trovare anche nei più antichi affreschi, molto restaurati, di una stanza di Palazzo Davanzati a Firenze oggetto di alcune riflessioni riportate nelle prossime pagine.



delle pitture di ambito pisanelliano della Casa dei Borromeo<sup>11</sup> è particolarmente interessante, perchè gli arbusti caratterizzano gli sfondi delle scene del *Gioco della palla*, del *Gioco dei tarocchi*, del *Gioco della mano* e della *Raccolta della frutta*, allestite entro scenografie ispirate ai *Tacuina Sanitatis* di produzione tardotrecentesca<sup>12</sup>. Le piatte sagome degli alberi scandiscono le pareti con regolarità, andando a porsi a protezione dei protagonisti delle scenette al pari di grandi

---

<sup>11</sup> Per un approfondimento completo e puntuale delle vicende storico-artistiche dell'edificio si rimanda agli studi di Buganza, *Palazzo Borromeo...cit.*, 2008 (per gli affreschi del Maestro dei Giochi Borromeo e di Michelino da Besozzo si vedano soprattutto le pp. 154-196). Le prime riproduzioni fotografiche e analisi sono pubblicate in Fumagalli, Sant'Ambrogio, Beltrami, *Reminiscenze di Storia ed Arte...cit.*, 1892, pp. 13-15, tavv. VI-VIII. In merito ai restauri più recenti si rimanda ai contributi di Anna Lucchini, *Gli affreschi della Sala dei Giochi di Palazzo Borromeo. Analisi dello stato di conservazione e restauro dell'opera*, in «Arte Lombarda», nn. 80-82, 1/3, 1987, pp. 183-195; eadeam, *Sinopie, patroni e spolveri. Alcuni casi in Lombardia*, in «Kermes», n. 89, a. XXVI, gennaio-marzo 2013, pp. 35-46; senza dimenticare che ancora non è stato messo a fuoco l'apporto di Ernesto Rusca negli interventi di “ripristino delle vecchie decorazioni [...] nella Casa Borromeo” realizzati tra la fine del XIX secolo e i primi anni del successivo: Beltrami, *Leonardo da Vinci...cit.*, 1902, p. 44, nota 1. Uno studio di tale lavoro andrebbe avviato da ciò che rimane delle pitture decorative dei prospetti esterni del cortile, ancora leggibili nelle fotografie storiche scattate prima delle devastazioni dei bombardamenti della seconda guerra mondiale.

<sup>12</sup> Un contributo riassuntivo sul tema, con bibliografia precedente, è quello di F. Moly, *I 'Tacuina sanitatis'*, in *Lombardia gotica e tardogotica. Arte e architettura*, a cura di M. Rossi, Milano 2005, pp. 210-217. Strettamente legati a questa manifestazione artistica sono anche i dossali da coro intagliati che trovano un grande sviluppo nella Lombardia sforzesca, nei quali spesso le alberature assumono una centralità assoluta. Si vedano ad esempio i celebri esemplari del coro della basilica milanese di Sant'Ambrogio, realizzati da Lorenzo da Origgio, Giacomo da Torre e Giacomo Del Maino tra il 1469 e il 1471 (M. Bollati, in *Maestri della scultura in legno nel Ducato degli Sforza*, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, Sale Viscontesche, 21 ottobre 2005 – 29 gennaio 2006), a cura di G. Romano, C. Salsi, Milano 2005, pp. 106-109, n. II.1), così come quelli del santuario di Santa Maria del Monte sopra Varese, di poco più tardi (1478), anch'essi di Giacomo Del Maino e bottega (R. Ganna, in *Maestri della scultura in legno...cit.*, 2005, pp. 110-111, n. II.2).

parasole, senza però riuscire a dare l'illusione di annullamento delle superfici murarie. In secondo piano si aprono infiniti paesaggi delineati a volo d'uccello (che riecheggiano le metafisiche vedute masoliniane di Castiglione Olona), mentre la fascia bassa è costituita da pannellature in finto marmo e i soffitti, rifatti dopo le distruzioni della guerra, erano anche in origine coperti da semplici capriate lignee.

Come è stato giustamente sottolineato, i cicli ludici del palazzo milanese si collocano entro un contesto decorativo profano tipico del quinto decennio del XV secolo, che vede protagoniste diverse dimore nobiliari lombarde e piemontesi tra le quali si distinguono il Castello di Pavia (dove nel 1469 è ricordata una perduta “salla [...] depincta a arbori et damisele in campo rosso”<sup>13</sup>) e il Casino di caccia Borromeo (originariamente De Padella) a Oreno di Vimercate<sup>14</sup>, non lontano da Monza. Qui dame e cavalieri, perlopiù impegnati in imprese venatorie, si stagliano

---

<sup>13</sup> Buganza, *Palazzo Borromeo...cit.*, 2008, p. 171.

<sup>14</sup> La scoperta degli affreschi si deve al conte Gian Carlo Borromeo, che nel 1927 aveva avviato alcuni interventi edilizi in un rustico di sua proprietà destinato a ospitare una scuola professionale. Il primo a interessarsene fu Mario Salmi (G. A. Vergani, V. Gheroldi, *Due osservazioni tecniche sul ciclo venatorio di Oreno*, in *Mirabilia Vicomercati. Itinerario in un patrimonio d'arte: l'età moderna*, a cura di P. Venturelli, G. A. Vergani, Venezia 1998, pp. 323-333, in part. pp. 331-332, nota 1), ma a darne risalto, pubblicando anche le prime riproduzioni delle opere ritrovate sotto gli scialbi, fu Fernanda Wittgens (*Un ciclo di affreschi di caccia lombardi del Quattrocento*, in «Dedalo», 1, n. 2, 1933, pp. 65-83). Sul tema si veda anche il contributo di P. Venturelli, *Le dame del Casino di Caccia Borromeo in Oreno: tracce per un discorso sul sistema della moda femminile milanese intorno alla metà del Quattrocento*, in *Mirabilia Vicomercati...cit.*, 1998, pp. 335-359.

su uno sfondo di color porpora popolato da alberi stilizzati, piantati con regolarità e dalle dimensioni più ridotte rispetto a quelle del palazzo milanese<sup>15</sup>.

In entrambi i cantieri la presenza arborea è soltanto accessoria e puramente decorativa (senza specifici rimandi o simbologie affidate alle essenze), ma è l'idea stessa di ricreare ed evocare l'atmosfera di un bosco o un giardino alberato sulle pareti di una stanza chiusa che sarà raccolta e rielaborata nel grande ambiente del Castello Sforzesco.

Diverso è invece quanto troviamo nel celebre palazzo del cardinal Branda Castiglioni nel borgo 'tosco-varesino' di Castiglione Olona (**figg. 139-140**): qui i grandi arbusti che adornano le pareti della cosiddetta Camera dei putti (dipinta nel 1423) appartengono a specie visibilmente differenti e, grazie alle carte iscritte che si svolgono attorno ai tronchi, si comprende che rimandano e alludono alle virtù della committenza<sup>16</sup>. La presenza fisica dell'uomo è circoscritta alle vivaci apparizioni dei

---

<sup>15</sup> A lungo ascritti al settimo decennio del Quattrocento (Baini, *Milano 1400...cit.*, 1993, pp. 21-23, figg. 20-21), gli affreschi andranno probabilmente riportati (come suggerito in Buganza, *Palazzo Borromeo...cit.*, 2008, p. 154) ad una data vicino alla metà del secolo, in prossimità dei *Giochi milanesi*.

<sup>16</sup> S. Bruzzese, *Nel giardino di Branda Castiglioni. Per un'introduzione al 'Maestro del 1423'*, in *Lo specchio di Castiglione Olona. Il Palazzo del cardinale Branda e il suo contesto*, a cura di A. Bertoni, Castiglione Olona (Varese) 2008, pp. 178-185; A. Bertoni, *Le virtù dipinte nel 1423...cit.*, 2008, pp. 186-208; F. Bognini, *Cartigli inediti da Palazzo Branda a Castiglione Olona: a proposito di alcune recenti scoperte*, in *Lo specchio di Castiglione Olona...cit.*, 2008, pp. 209-217. Un analogo rapporto di ispirazione e dipendenza dall'arazzeria franco-fiamminga era stato già proposto da Fernanda Wittgens (*Un ciclo di affreschi di caccia lombardi...cit.*, 1933, p. 75) a proposito del ciclo di affreschi a tema venatorio dipinti nel Casino di caccia di Oreno. Dalla presente ricerca andranno escluse le pitture della Sala dei Vizi e delle Virtù del Castello di Masnago, a Varese (per i quali si rimanda a L. Castelfranchi Vegas, *Gli affreschi quattrocenteschi del castello di Masnago*,

puttini, impegnati ad arrampicarsi sulle piante e a compiere attività di diverso genere attorno ad esse. Stando all'interpretazione più recente ed approfondita, "si può ipotizzare che si trattasse di una visualizzazione del concetto per cui un Castiglioni, mediante il percorso meditativo stabilito dalla lettura dei cartigli degli alberi, doveva mirare a identificare e coltivare le virtù che per privilegio di casta erano state concesse alla famiglia, scacciando i vizi che, [...] durante il corso della propria vita, potevano funestare il percorso dell'uomo nobile e illustre<sup>17</sup>".

Va comunque notato che l'anonimo artista non intendeva creare un trompe-l'oeil che sfondasse le pareti: le bordure che corrono lungo le porzioni superiori e inferiori suggeriscono infatti di interpretare le partiture come riproduzioni pittoriche di arazzi o di "una grande tappezzeria 'a verziere'<sup>18</sup>", che a quel tempo erano di gran moda e

---

Milano 1976; C. Perogalli, *Gli affreschi della sala dei Vizi e delle Virtù nel "Castello" di Masnago (Varese)*, in «Arte Lombarda», nn. 80-82, 1987, pp. 73-83; P. Viotto, *Masnago e dintorni. Considerazioni sui rapporti tra gli affreschi del castello e la pittura profana del '400 nel territorio di Varese*, in *Contributi e ricerche per il Castello di Masnago*, Varese 1990, pp. 39-60), solitamente messe a confronto con quelle dei cantieri di Milano e Oreno per l'analogo carattere venatorio ma prive di figure di alberi. I riferimenti più convincenti per le pitture varesine sono quelli ad analoghi cicli di affreschi quattro-cinquecenteschi presenti in chiese e oratori del dipartimento francese delle Hautes Alpes (nell'arco alpino occidentale), dedicati al tema dei Vizi e delle Virtù: C. Desvignes-Mallet, *Peintures murales des Hautes-Alpes. XV e XVI siècles. Cahiers de l'inventaire*, 7, Aix-en-Provence 1987, pp. 67-71, 284 (cit. in Viotto, *Masnago e dintorni...cit.*, 1990, pp. 44, 46, nota 12).

<sup>17</sup> A. Bertoni, *Le virtù dipinte nel 1423...cit.*, 2008, p. 187.

<sup>18</sup> Come già sottolineato da Bruzzese (*Nel giardino di Branda Castiglioni...cit.*, 2008, pp. 181, 183, dove accenna agli "arazzi della Boemia e delle Fiandre che tanto piacevano al cardinale" e propone un parallelo con le decorazioni della Rocchetta pavese di Campomorto) e Bertoni (*Le virtù dipinte nel 1423...cit.*, 2008, pp. 202-203, note 53-60). La definizione, di Gian Alberto Dell'Acqua, è tratta da G. A. Dell'Acqua, E. Cattaneo, *Immagini di Castiglione Olona*, Milano 1976, p. 21. Per un approfondimento sulle pitture presenti si veda G. Galetti, *Un ignorato edificio castiglione: la*

spesso arredavano gli interni di palazzi e castelli trasmettendo suggerimenti più o meno cifrati.

Anche le piante dipinte potevano dunque veicolare messaggi morali e non limitarsi ad essere meri elementi decorativi, come è invece avvenuto negli esempi precedentemente esposti o negli affreschi del Palazzo Castiglioni di Monteruzzo<sup>19</sup>, sempre a Castiglione Olona (**fig. 141**): ravvivate da un fondo morellone (probabilmente poi coperto dal blu), le pareti del salone al primo piano di quest'edificio quattrocentesco sono dominate quasi interamente da grandi figure di alberi, al di sotto dei quali si assiepa una sfuggente selvaggina, obbiettivo di una battuta di caccia.

Le ampie chiome di queste piante, aperte a ventaglio, ricordano anche le sagome stilizzate degli arbusti appena riscoperti e restaurati nel Castello della Manta (in provincia di Cuneo, **fig. 142**), noto per lo spumeggiante ciclo pittorico dei *Prodi* e delle *Eroine* dell'attigua sala baronale, capolavoro del gotico piemontese ascritto ad una data prossima al 1420<sup>20</sup>. In attesa di studi specifici e di poter accedere

---

*casa dei Castiglioni di Monteruzzo, detta "Corte del Doro"*, in «Arte Lombarda», nn. 80-82, 1987, pp. 55-64 (con bibliografia precedente); Bruzese, *Nel giardino di Branda Castiglioni...cit.*, 2008, p. 184, fig. 10.

<sup>20</sup> Anche lo sfarzoso corteo di damigelle e gentiluomini è attorniato da fini alberelli che ne scandiscono la sequenza, contribuendo a dare un ordine e un inquadramento all'affollato gruppo di protagonisti. Per il ciclo dei *Prodi* e delle *Eroine* rimandiamo ai contributi di G. Romano, *La sala baronale del Castello della Manta*, Milano 1992; L. Bellosi, *Giacomo Jaquerio e il gotico internazionale*, in Bellosi, *Come un prato...cit.*, 2000, pp. 123-127; E. Castelfnuovo, *L'autunno del Medioevo nelle Alpi*, in *Il Gotico nelle Alpi: 1350-1450*, a cura di E. Castelfnuovo, F. de Gramatica,

all'ambiente – non ancora aperto al pubblico – possiamo notare dalle fotografie che gli alberi riempiono quasi interamente i prospetti della stanza, spuntando da prati fioriti e stagliandosi su un fondo neutro, costellato da rametti fogliati che lo fanno assomigliare ad un arazzo; mentre la piattezza della resa volumetrica e l'estrema semplificazione del disegno delle frasche lasciano propendere per una datazione al principio del XV secolo.

---

Trento 2002, pp. 17-22; M. L. Meneghetti, *Storie al muro. Temi e personaggi della letteratura profana nell'arte medievale*, Torino 2015.

### 3.3 La Torre parigina di Jean Sans Peur e altri modelli europei

Il precedente che, almeno in apparenza, presenta i paralleli più stringenti con il concetto alla base dell'allestimento pittorico della Sala delle Asse si trova oltralpe, nella Torre dell'Hotel d'Artois di Parigi<sup>21</sup>: un edificio voluto nel 1270 da Robert II d'Artois, nipote di Luigi IX di Francia e oggi non più esistente. All'inizio del Quattrocento il palazzo apparteneva al duca di Borgogna Giovanni Senza Paura (Jean Sans Peur, 1371-1419, figlio di Filippo II l'Ardito e di Margherita III delle Fiandre), che promosse tra il 1409 e il 1412 l'edificazione di un corpo fortificato in aggiunta al palazzo, entro il quale rifugiarsi in caso di assalto nemico. Erano infatti quelli gli anni della sanguinosa lotta tra i duchi di Borgogna e gli Orléans per la conquista del trono di Francia, che sfociò poi nella guerra civile e nell'invasione inglese; nel 1407 Giovanni senza Paura aveva fatto assassinare Luigi, fratello del re Carlo VI, e temeva dunque la vendetta del partito avverso.

---

<sup>21</sup> Gli approfonditi studi che hanno permesso di comprendere la storia dell'edificio e di interpretare la complessa simbologia araldica si devono rispettivamente a Philippe Plagnieux (*L'hôtel d'Artois: la résidence parisienne de Jean sans Peur*, in *Les Princes des fleurs de lis. L'art à la cour de Bourgogne. Le mécénat de Philippe le Hardy et de Jean sans Peur (1364-1419)*, catalogo della mostra (Dijon, Musée des Beaux-Arts, 28 maggio - 15 settembre 2004, Cleveland, The Cleveland Museum of Art, 24 ottobre - 9 gennaio 2005), Paris 2004, pp. 158-159; Idem, *La résidence parisienne de Jean sans Peur. Un palais pour la réforme du royaume*, in *La cour du prince. Cour de France, Cours d'Europe (XIIIe-XVe siècle)*, a cura di M. Gaudé-Ferragu, B. Laurieux, J. Paviot, Parigi 2011, pp. 125-143) e Laurent Hablot (*L'emblématique de Philippe le Hardy et de Jean sans Peur*, in *Les Princes des fleurs...cit.*, 2004, pp. 81-83; Idem, *Les signes du pouvoir*, in «Histoire et images médiévales», 17, maggio - giugno 2009, pp. 66-71). La parentela tra la soluzione scultorea della torre e la stanza milanese è stata rilevata da Fiorio (*"Infra le fessure delle pietre"...cit.*, 2006, pp. 27-28).



Oltre ad avere una funzione di sicurezza, la Torre di Jean Sans Peur (unica parte superstite della costruzione) venne dotata di un notevole apparato scultoreo, che impreziosisce il soffitto del semplice vano delle scale. Qui l'unica colonna portante, scolpita nella pietra, assume a una certa altezza le forme di un vaso, dal quale origina una quercia che cresce fino a toccare le volte, ricoprendone i costoloni con ramificazioni fogliate disposte organicamente lungo i profili architettonici.

L'anonimo maestro<sup>22</sup> che realizzò questo capolavoro della scultura *flamboyant* lo caricò di un importante messaggio celebrativo e dinastico (**figg. 143-144**): la quercia-sostegno rappresenta il padre di Giovanni, Filippo l'Ardito, mentre le fronde lapidee che coprono le lunette sulle pareti, andandosi a intrecciare con i rami gremiti di ghiande della quercia, sono di biancospino, che rimanda alla sposa di Filippo, Margherita; i sottili ramoscelli rampicanti di luppolo (la pianta simboleggiante Giovanni Senza Paura) avvolgono infine il grande tronco-colonna, stringendosi alla figura-albero del padre e ponendosi in diretta continuità con lui e il suo operato<sup>23</sup>. L'estremo realismo dei dettagli – come la ruvidezza delle cortecce e la matericità delle foglie – tradisce la formazione nordica dell'autore, lontana dal classicismo idealizzante di matrice italiana.

---

<sup>22</sup> Plagnieux (*L'hôtel d'Artois...cit.*, 2004, pp. 158-159) ha ipotizzato che l'artista possa essere Claus de Werve (1380 ca.-1439), nipote di Claus Sluter e a cui Giovanni Senza Paura commissionò la propria tomba, rimasta incompiuta. Per un approfondimento sulla figura dello scultore vedasi *Claux de Werve et la sculpture bourguignonne dans le premier tiers du XVe siècle*, catalogo della mostra (Dijon, Musée de Dijon, Palais des ducs de Bourgogne), Dijon 1976; V. Boucherat, *Nouveaux éclairages sur l'œuvre de Claux de Werve*, in *Les Princes des fleurs...cit.*, 2004, pp. 317-328.

<sup>23</sup> Hablot, *Les signes...cit.*, 2009, p. 67.

Ma come nella stanza del Castello Sforzesco, l'albero della torre parigina si presenta come elemento fondante dell'intero sistema architettonico-decorativo: la sua stessa raffigurazione, che annulla l'articolazione strutturale degli spazi, vuol essere un omaggio alla figura del committente e alla sua genealogia, eternata in una creazione estremamente scenografica e il cui significato recondito, oggi non immediato, doveva essere compreso ed esplicito a tutti. Luigi d'Orléans, fatto assassinare da Giovanni Senza Paura, era sposato con Valentina Visconti, figlia di Gian Galeazzo: gli altalenanti rapporti tra Francia e ducato milanese erano comunque molto stretti, sia a livello politico che commerciale. Non è dunque da escludere che l'invenzione dell'Hotel d'Artois possa essere giunta in terra lombarda attraverso qualche taccuino o raccolta di disegni, tanto diffusi attraverso l'Europa tardogotica, e abbia ispirato qualche derivazione andata perduta, magari vista da qualcuno vicino alla corte di Ludovico il Moro.

Un esempio di possibile ricezione di tale motivo iconografico, attraverso le rotte dei commerci e della circolazione delle idee culturali e artistiche, potrebbe forse individuarsi nella lontana decorazione scultorea della Loggia dell'Oratorio Reale nella Cattedrale di San Vito a Praga, attribuita allo scultore Hans Spiess (1440 circa-1511) e all'architetto Benedikt Rejt (1450 circa-1531/1536) e di poco precedente alla soluzione pittorica leonardesca (risalendo al 1490-1493<sup>24</sup>, **figg. 145-146**): al centro del mensolone sporgente è scolpito lo stemma di re Ladislao VII Jagellone (1456-1516), mentre la balaustrata reca gli scudi con emblemi delle terre su cui regnava il

---

<sup>24</sup> J. Białostocki, *Il Quattrocento nell'Europa Settentrionale*, Torino 1989, p. 211, fig. a p. 211.

sovrano. La celebrazione del committente – un laico che promuove un importante intervento all'interno di uno spazio sacro – è dunque affidata al convenzionale repertorio araldico, incastonato entro un apparato decorativo costituito da un traliccio di rami secchi di un'impresata essenza che, crescendo verso la balconata superiore della tribuna, ricoprono l'intera struttura evidenziandone profili e costolature.

Più che a una derivazione dalla composizione della Torre di Giovanni Senza Paura, dovremmo in questo caso pensare ad un esempio significativo (e di alto livello qualitativo) di ricezione e rielaborazione, in aree molto distanti fra loro, di motivi ornamentali in voga durante tutto il XV secolo, che a Parigi, Praga e Milano trovarono la loro massima espressione attraverso creazioni scultoree e pittoriche ideate da grandi artisti.

“Pezzi d'albero, rami e foglie sostituiscono i pilastri, costoloni e quadrifogli. [...] Questa variazione naturalistica della decorazione architettonica si sviluppa durante il Quattrocento e arriva al suo pieno fiorire nelle ultime decadi del secolo e nelle prime del secolo nuovo. Di solito la decorazione naturalistica si trova in Germania ma si diffonde anche in Europa e diventa molto popolare in Boemia, nei paesi tedeschi, in Francia, in Spagna e Portogallo<sup>25</sup>”.

Agli anni immediatamente successivi a quel 1498 che rimanda all'intervento di Leonardo nella Sala delle Asse risalgono infatti alcune importanti manifestazioni di questo particolarissimo – e ben riconoscibile – linguaggio decorativo: nel portale in

---

<sup>25</sup> Ibidem.

stile 'manuelino' (il tardogotico portoghese) della sacrestia del Monastero di Santa Maria di Alcobaça, in Portogallo<sup>26</sup> (1518, **figg. 147-148**) la natura si fa architettura, con gli stipiti scolpiti che prendono le sembianze di tronchi sottili privati dei rami e le cui radici, parzialmente a vista, affondano nel pavimento. L'elemento vegetale sembra trionfare al di sopra dell'architrave, dove la coppia di arbusti forma un arco conopiale costellato da una serie di fronde fogliate arzigogolate che si alternano ai monconi dei rami ed è dominato dallo stemma reale.

La compenetrazione tra artificiale e naturale sembra ulteriormente intricata nell'imponente decorazione scultorea a più livelli dell'ingresso settentrionale della chiesa del Castello tedesco di Chemnitz, realizzata da Hans Witten e Franz Maidburg dal 1503 e oggi rimontata all'interno della stessa Schlosskirche (**fig. 150**)<sup>27</sup>. Quattro alberi, quasi fossero addomesticati, formano un'ordinata griglia fatta da quattro ordini di archi sovrapposti, entro i quali sono disposte le sculture della Trinità, dei santi, figure angeliche, stemmi e cartigli, mentre le fronde più giovani si intrecciano su loro stesse formando groppi lontanamente simili a quelli vinciani.

Altri episodi citati da Białostocki sembrano invece tarde derivazioni da motivi prettamente gotici, sviluppatisi nei brulicanti cantieri delle cattedrali francesi e

---

<sup>26</sup> Ibidem, p. 213, fig. 3 a p. 212; P. Pereira, *A Obra Silvestre e a Esfera do Rei. Iconologia da Arquitectura manuelina na grande estremadura*, Coimbra 1990, p. 28; R. Marta, *L'architettura Manuelina. Protagonista dell'Impero Portoghese*, Roma 1998, p. 79, fig. 120. Meno d'impatto ma comunque degna di menzione è la soluzione approntata per il portale d'accesso alla chiesa del Monastero di Vila de Frades, a Barcelos (Braga): sui fianchi della tradizionale strombatura si ergono infatti due alberi scolpiti dai rami mozzati, ascrivibili alla sistemazione cinquecentesca dell'antico edificio (**fig. 149**): Marta, *L'architettura Manuelina...cit.*, 1998, pp. 65-66, fig. 89.

<sup>27</sup> Białostocki, *Il Quattrocento nell'Europa...cit.*, 1989, p. 213.

collegate al tema dell'*Albero della Vita* (come nel portale nord della cattedrale di Beauvais, 1532). Ad accomunare questi esempi è il loro svilupparsi in ambiti religiosi: per questo è stato proposto di leggerli, anche sulla base di testi liturgici tardomedievali, come allusioni all'immagine della Chiesa come Santo Giardino del Paradiso, tramutando il “simbolismo tradizionale” in “simbolismo naturalistico”<sup>28</sup>.

Legata a un sovrano e alla sua corte è invece la vicenda, poco nota ma estremamente pertinente, degli affreschi della Camera delle Palme (**figg. 151-153**) al primo piano del Castello tedesco di Bad Urach, nel Baden-Württemberg<sup>29</sup>: essi furono voluti dal conte Eberardo (detto 'il Barbuto', 1445-1496) probabilmente per suggellare le nozze con Barbara Gonzaga, figlia del marchese Ludovico III di Mantova. Per ragioni ancora dibattute – e forse con riferimenti alla cultura italiana – Eberardo adottò la palma come impresa personale e decise di far dipingere una serie di queste piante sulle pareti del salone (e in altre parti della sua residenza), appendendo su ciascuna di esse uno stemma dei propri antenati. Scopo di tale messinscena araldica era presentare orgogliosamente alla propria sposa e agli ospiti del matrimonio la propria genealogia, che contemplava (dalla parte dei nonni paterni) anche Antonia Visconti, figlia di Bernabò e sposa di Eberardo il Mite; sul prospetto meridionale si trova per questo una palma con il biscione milanese sullo scudo. La composizione in questione, dai caratteri un po' attardati, non mostra alcuna velleità illusionistica o di

---

<sup>28</sup> Ibidem, p. 211.

<sup>29</sup> S. Lorenz, *Everardo il Barbuto scopre i suoi antenati: preparativi araldici per le nozze di Urach (1474)*, in *Da Mantova al Württemberg: Barbara Gonzaga e la sua corte*, catalogo della mostra (Karlsruhe, Landesarchiv Baden-Württemberg; Stuttgart, Hauptstaatsarchiv, 30 marzo 2011 - 29 luglio 2011) a cura di P. Rückert, Stuttgart 2011, pp. 88-103.

raffigurazione del reale, rivelando piuttosto forti legami con il mondo dell'araldica e della miniatura, come dimostrato da studi recenti<sup>30</sup>; il nostro interesse è invece nei confronti dell'idea di trasmettere un messaggio di tipo dinastico e celebrativo attraverso una simbologia arborea che, a sua volta, rimanda alla figura del committente.

La decorazione parigina della Torre di Giovanni Senza Paura e quella della Camera delle Palme di Bad Urach dimostrano quindi che i modelli-albero circolavano ed erano adottati anche in ambito laico con funzione celebrativa: non è dunque da escludere che tra i molteplici spunti che hanno condotto Leonardo a concepire l'ardito progetto della Sala delle Asse ci fosse qualche foglio prodotto fuori dall'Italia; la coeva diffusione di soluzioni iconografiche arboree in aree europee molto distanti, collegate tra loro da documentati vincoli matrimoniali e commerciali, non può essere casuale e numerosi sono gli studi che hanno evidenziato possibili legami tra Dürer, le incisioni di artisti nordici e la dirompente invenzione del *Monocromo*<sup>31</sup>. Non si dimentichi inoltre che in tutte e tre le targhe del soffitto della

---

<sup>30</sup> Ibidem, pp. 94-96.

<sup>31</sup> A partire da P. C. Marani, *Dürer, Leonardo e i pittori lombardi del Quattrocento*, in *Dürer e l'Italia*, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 10 marzo - 10 giugno 2007), a cura di K. Hermann Fiore, Milano 2007, pp. 51-62 (in part. pp. 59-60, nota 2); *Albrecht Dürer. Come sentirò freddo dopo il sole*, catalogo della mostra (Mantova, Castello di San Giorgio, 8 ottobre 2016 - 8 gennaio 2017), a cura di J. Ramharter, P. Assmann, Milano 2016; C. Salsi, *Riflessi della grafica dureriana e tedesca nella Sala delle Asse del Castello di Milano*, in *Albrecht Dürer e il Rinascimento fra la Germania e l'Italia*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 21 febbraio - 24 giugno 2018), a cura di B. Aikema, in corso di pubblicazione. Sulle celebri incisioni leonardesche dell'Accademia Leonardi Vinci, studiate e rielaborate dallo stesso Dürer, si rimanda a

Sala delle Asse non modificate dai francesi dopo l'invasione di Milano<sup>32</sup> era menzionato l'imperatore Massimiliano d'Asburgo, potente alleato di Ludovico il Moro e sposo di Bianca Maria Sforza: una riflessione su modelli maturati in area tedesca, da parte dell'autore della composizione del pergolato, potrebbe aver avuto una finalità apologetica, magari in vista di una visita del sovrano (mai effettuata) o dei suoi fidati ambasciatori.

---

C. Amoretti, *Trattato della pittura di Lionardo da Vinci*, Milano 1804 pp. 40-41; A. Coomaraswamy, *Iconography of Dürer knots and Leonardo's concatenations*, in «The Art Quarterly», VII, 1944, pp. 109-128; M. Chirico De Biasi, in *Leonardo e l'incisione...cit.*, 1984, pp. 16-18, nn. 7-12, note 26-36; Pedretti, *'Nec ense'...cit.*, 1990, pp. 82-90; C. Bambach Cappel, *Leonardo, Tagliente, and Dürer. 'La scienza di far di groppi'*, in «Achademia Leonardi Vinci», IV, 1991, pp. 72-98 (con ampia bibliografia precedente); J. Pederson, *Henrico Boscano's Isola beata. New evidence for the Academia Leonardi Vinci in Renaissance Milan*, in «Renaissance studies», 4, 22.2008, pp. 450-475.

<sup>32</sup> Beltrami, *Leonardo da Vinci...cit.*, 1902, pp. 29-32.



### 3.4 Esempi trecenteschi fuori dal ducato di Milano

Secondo alcuni studiosi che si sono misurati con il tema della Sala delle Asse, le diverse testimonianze iconografiche da cui originerebbe e prenderebbe ispirazione l'invenzione vinciana sarebbero invece da ricercare più indietro nel tempo, sulla base di alcuni confronti con importanti cicli pittorici del XIV secolo presenti in cantieri di area alpina e transalpina, molti dei quali realizzati all'interno di strutture a torre erette in complessi fortificati.

Il primo ad avanzare tali ipotesi è stato Joseph Gantner<sup>33</sup>, portando ad esempio gli affreschi della Tour de la Garde-Robe nel Palazzo dei Papi di Avignone<sup>34</sup> (realizzati

---

<sup>33</sup> Gantner, *Les fragments récemment découverts...*cit., 1959, p. 31. Diversa è invece l'opinione di Luigi Coletti (*Paesi di Paolo Veronese*, in «Dedalo», 2, n. 6, 1925-1926, pp. 377-410, in part. p. 380), a cui si deve la proposta di recuperare alcuni fonti 'storiche' della raffigurazione illusionistica cinquecentesca in merito alle architetture dipinte di Veronese. A suo parere, andrebbero infatti escluse da tale novero “certe figurazioni di vita campestre o di giochi signorili, quali quelle della Torre della guardaroba ad Avignone o della Torre dell'aquila a Trento, del castello di Manta o del Palazzo Borromeo, che son pur sempre finti arazzi”. “Antenati illustri” delle luminose visioni dell'artista veneto sarebbero piuttosto la Camera degli Sposi mantegnesca, gli affreschi di Palazzo Martinengo a Brescia, la sagrestia di san Giovanni Evangelista a Parma, il castello di Torrechiara e la Sala delle Asse “d'onde si svolge la famiglia dei cieli a perfuse o a treillages”.

<sup>34</sup> Sul ciclo di affreschi trecenteschi vedasi R. André-Michel, *Les fresques de la Garde-Robe au Palais des Papes à Avignon*, in «Gazette des Beaux-Arts», t. XII, n. 4, a. 56, 1916, pp. 293-316; E. Castelnuovo, *Un pittore italiano alla corte di Avignone. Matteo Giovannetti e la pittura in Provenza nel secolo XIV*, Torino 1962, in part. pp. 34-46, figg. 12-15. Le pitture, raffiguranti diverse scene di caccia entro folte boscaglie, furono realizzate da una nutrita bottega che comprendeva anche Matteo Giovannetti. L'attenzione al dettaglio naturalistico permette di farci riconoscere persino la specie di numerose piante riprodotte: il fico, l'arancio, il melograno e il gelso. Caso vuole che buona parte degli affreschi del palazzo francese, così come quelli del Castello Sforzesco, siano stati riscoperti sotto strati di intonaco dopo secoli di oblio, e soltanto al momento del ritiro della guarnigione militare presente (1906). E come la decorazione leonardesca, anche

attorno al 1343) e della Torre dell'Aquila nel Castello del Buonconsiglio a Trento (**figg. 156-157**)<sup>35</sup>; Maria Teresa Fiorio ha raccolto tempo dopo la proposta, aggiungendo al catalogo le cacce dipinte della Camera dei Domini del Castello svizzero di Chillon (1342-1344)<sup>36</sup> e la perduta Sala dei Pregadi in Palazzo Ducale a

---

questa fu “drasticamente restaurata dallo Yperman [e] non esistono copie di questi affreschi contemporanee allo loro scoperta”: Castelnuevo, *Un pittore italiano...cit.*, 1962, pp. 30-31, nota 1.

<sup>35</sup> Per i quali si rimanda a G. Fogolari, *Il ciclo dei mesi nella Torre dell'Aquila a Trento e la pittura di costume veronese del principio del Quattrocento*, in G. Fogolari, *Scritti d'arte*, Milano 1946, pp. 27-38; E. Castelnuevo, *I mesi di Trento. Gli affreschi di Torre Aquila e il gotico internazionale*, Trento 1986; F. De Gramatica, *Il ciclo dei Mesi di Torre Aquila*, in *Il gotico delle Alpi. 1350-1450*, catalogo della mostra (Trento, Castello del Buonconsiglio – Museo Diocesano Tridentino, 20 luglio - 20 ottobre 2002), a cura di E. Castelnuevo, F. De Gramatica, Trento 2002, pp. 342-365. Undici riquadri (il dodicesimo è andato perduto) raffigurano altrettanti mesi dell'anno, esemplificati dalle attività umane di corte e lavorative tipiche di quel periodo, secondo un'antica tradizione legata al calendario romano. Le pitture mostrano quindi ampi paesaggi urbani e rurali nei quali sono inseriti svariati personaggi, protagonisti assoluti di questa brulicante raffigurazione: le pareti sono effettivamente annullate per aprirsi su questi scorci vedutistici, ma il dato naturalistico è soltanto accessorio e gli alberelli sono uno dei tanti elementi dell'ampia composizione.

<sup>36</sup> Degli affreschi del maniero svizzero parla anche Castelnuevo (*Un pittore italiano...cit.*, 1962, pp. 39-40) in rapporto al ciclo di Avignone, elencando altre camere di area francese decorate con temi venatori successive alla Torre della Guardaroba. Estremamente interessante è la riflessione sulla pittura naturalistica francese e quella italiana del XIV secolo (“due modi se non di vedere certo di raffigurare”), esemplificata dagli affreschi di Jean de Grandson a Chillon (1342) che, realizzati a puro contorno senza la minima tridimensionalità, tradiscono la loro derivazione dal panorama araldico. Per un approfondimento sul castello e le sue pitture vedasi A. Naef, *Chillon. La camera domini. La chambre des comtes et des ducs de Savoie à Chillon*, I, Ginevra 1908, pp. 76-77; C. De Mérindol, *La camera domini du château de Chillon. Monuments et stratégies iconographiques vers la fin du Moyen Age*, in *Héraldique et emblématique de la Maison de Savoie (XIe-XVIe s.)*, Losanna 1994, pp. 93-116.

Venezia, caratterizzata da una decorazione a fresco di inizio Trecento con “arbori grandi, mezani e piccoli<sup>37</sup>”.

La volontà di compenetrare spazi interni con spazi esterni, annullando le strutture architettoniche reali, sembra essere alla base di queste manifestazioni artistiche, riconducibili ad un lungo momento di avvicinamento degli artisti al tema naturalistico che, tra i mille altri, sfocerà anche nella composizione di Sala delle Asse, ma che ci pare difficile inquadrare come diretti precursori di essa<sup>38</sup>. Le pitture della Torre Aquila, in particolare, partecipano a questa ricerca illusionistica ma senza l’apporto dell’elemento arboreo che invece ricopre un ruolo meramente accessorio, disperso nelle brulicanti vedute campestri e montane mentre spetta ad esilissime colonne tortili scandire le scene.

Diversa è invece la situazione nella Toscana di Leonardo, dove l’albero è protagonista degli affreschi profani dei palazzi Datini a Prato<sup>39</sup> e Davanzati a

---

<sup>37</sup> Realizzati durante il governo del doge Pietro Gradenigo (1298-1311) e ricordati da Marin Sanudo nei suoi *Diari* (1525): cfr. Fiorio (“Infra le fessure delle pietre”...cit., 2006, pp. 27-28).

<sup>38</sup> Come invece sostenuto da Fiorio (“Infra le fessure delle pietre”...cit., 2006, p. 28), che li ritiene “esempi che testimoniano di un gusto diffuso al quale la corte milanese, proiettata verso la cultura francese ma sensibile anche al fascino di Venezia”.

<sup>39</sup> Per le pitture che adornano la storica costruzione pratese si rimanda a B. Cole, *The Interior Decoration of the Palazzo Datini in Prato*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 1967, pp. 61-82; L. Bellosi, *Le arti figurative a Prato ai tempi di Francesco Datini*, in L. Bellosi, *Come un prato fiorito. Studi sull'arte tardogotica*, Milano 2000, pp. 83-93; M. Romagnoli, *La decorazione pittorica di palazzo Datini. Vicende e cronologia*, in *Palazzo Datini a Prato. Una casa fatta per durare mille anni*, a cura di J. Hayez, D. Toccafondi, I, Firenze 2012, pp. 111-124; C. Gnoni Mavarelli, *La decorazione pittorica delle stanze a pianterreno: suggestioni e modelli*, in *Palazzo Datini a Prato*...cit., 2012, pp. 141-144; M. Masseti, *I "boschetti con animali" e le raffigurazioni zoomorfe*, in *Palazzo Datini a Prato*...cit., 2012, pp. 145-154.

Firenze. Il primo, profondamente trasformato dagli interventi di ripristino novecenteschi, è un edificio risalente al XIV secolo che ospita oggi la Fondazione Casa Pia dei Ceppi. Il proprietario Francesco Datini, mercante pratese che aveva fatto fortuna proprio ad Avignone, era tornato in patria nel 1382, investendo parte degli averi nella sistemazione della propria abitazione, fatta decorare da alcuni tra i migliori pittori fiorentini del tempo. Recenti studi hanno consentito di identificare i nomi di Agnolo di Taddeo e Bartolomeo di Bertozzo come autori degli affreschi di una sala al pianterreno (la cosiddetta ‘camera delle due letta’ menzionata in un documento come “dipinta ad alberi e panchali<sup>40</sup>”, **fig. 158**), realizzati nell’ultimo decennio del XIV secolo: l’ambiente quadrangolare è sovrastato da una volta a crociera interamente coperta da una serie di piccoli gigli dipinti su un fondo blu, mentre ciascuna parete culmina in un’ampia lunetta decorata a pittura con un motivo vegetale e la sottostante fascia mediana è occupata da una serie di arbusti, tra i quali si aggirano svariati animali; una soluzione che rimanda alle pitture di Giovanetti ad Avignone piuttosto che alle decorazioni fiorentine coeve (come quelle di Palazzo Davanzati), dove gli alberi sono imbrigliati entro le finte partiture architettoniche<sup>41</sup>. In un’altra stanza dello stesso piano (la ‘camera dell’uno letto’, **fig. 159**) sono invece le lunette, sciupate ma ancora leggibili, a mostrare fitti agglomerati di alberi popolati da quadrupedi e uccelli di vario genere, ricordati dalle fonti come “boschetti con animali”, al di sotto delle quali vi è una colorata decorazione pittorica

---

<sup>40</sup> Romagnoli, *La decorazione pittorica...cit.*, 2012, pp. 117-118, 123, note 50-51, fig. 6.

<sup>41</sup> Gnoni Mavarelli, *La decorazione pittorica...cit.*, 2012, pp. 142-143, nota 10, fig. 6.

a finte specchiature marmoree ripresa e integrata in fase di restauro. Anche queste pitture, cominciate alla fine del 1389 da Dino di Puccio e Iacopo di Agnolo<sup>42</sup>, aspirano a trasmettere l'illusione di annullare la muratura e portare il visitatore all'interno di una boscaglia o di un giardino.

Nel palazzo fiorentino dei Davanzati<sup>43</sup> l'immagine dell'albero viene reiterata nella decorazione pittorica di diverse camere, al pari di un modulo adatto per tutti gli allestimenti: nella Sala dei Pavoni al primo piano le pianticelle dipinte sono ripetute sopra una finta tappezzeria pendente a motivi geometrici, partecipando al ricco apparato araldico pittorico e facendo da sostegno agli scudi blasonati della fascia superiore delle pareti, incastonati tra i beccatelli che sorreggono una teoria continua di archetti trilobati gotici. Simile è la soluzione adottata nella Sala dei Pappagalli

---

<sup>42</sup> Romagnoli, *La decorazione pittorica...*cit., 2012, pp. 111-112, 122, note 9-10, figg. 1-2. Boschetti popolati da fiere e alberi che spuntano da un secondo piano, al di là di una parete merlata, sono affrescati nel terzo quarto del Quattrocento nella Sala del Padiglione, nella Sala dei Cani e in quella dei Tronchi d'albero della Rocca di Vignola, in provincia di Modena. Interessante è anche la soluzione decorativa adottata nella cosiddetta Sala dei tronchi d'albero, che dove il suo nome ai costoloni in cotto presenti sulla chiave di volta sono realizzati in modo da simulare nocchiuti rami arborei: G. Romani, M. Vicini, *La Rocca di Vignola*, Vignola 2001.

<sup>43</sup> Celebre per aver ospitato a lungo la casa-bottega dell'antiquario Elia Volpi, l'edificio – passato nel 1951 tra le proprietà dello Stato Italiano e recentemente riaperto al pubblico dopo un lungo restauro come Museo della Casa Fiorentina Antica – è stato oggetto di diversi studi, tra i quali si segnalano *Il Museo di Palazzo Davanzati a Firenze*, a cura di L. Berti, Firenze 1970; R. Ferrazza, *Palazzo Davanzati e le collezioni di Elia Volpi*, Firenze 1993; *Federigo e la bottega degli angeli. Palazzo Davanzati tra sogno e realtà*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Davanzati, 22 ottobre 2009 – 17 gennaio 2010), a cura di R. C. Proto Pisani, F. Baldry, Livorno 2009; *1916-1956-2016. Dall'asta al museo. Elia Volpi e Palazzo Davanzati nel collezionismo pubblico e privato del Novecento*, atti della giornata di studio (Firenze, Palazzo Davanzati, 21 novembre 2016), a cura di B. Teodori, J. Celani, Firenze 2017.

(fig. 160) e in quella delle Impannate, dove la fascia superiore delle pareti è affrescata con sequele di piccoli arbusti (che spuntano da un tappeto fiorito) inquadrati da colonnine e architravi, come se si aprissero delle loggette con vista su un giardino posto al di là del muro.

Altri alberelli di fogge e specie diverse, infine, abbelliscono lo sfondo della fascia affrescata con scene nuziali ('le storie della Castellana di Vergy', fig. 161) nella camera nuziale al secondo piano, ambientate sotto una loggia goffamente scorciata. Raffigurazioni di questo tipo dovevano essere molto diffuse nelle città toscane del XIV e XV secolo, come testimoniano alcuni affreschi staccati provenienti da edifici del centro storico fiorentino demoliti a fine Ottocento, nei quali si ritrova l'identico motivo a fascia con alberi inseriti tra archetti e colonnette o semplicemente svettanti da cespugli o prati fioriti<sup>44</sup>. L'intento decorativo si unisce qui ad una volontà

---

<sup>44</sup> Le case delle famiglie Davanzati, Sassetti e Lamberti erano ad esempio adornate con le pitture arboree oggi al Museo di San Marco (Ferrazza, *Palazzo Davanzati...*cit., 1993, pp. 23-24, figg. 9-12), ma sono noti anche quelle dei palazzi dei Cerchi, dei Peruzzi, di Villa Lemmi-Tornabuoni a Careggi, dei Palazzi Manassei e Bizzocchi a Prato (ricordati in Gnoni Mavarelli, *La decorazione pittorica...*cit., 2012, p. 141, con rimandi bibliografici a A. Schiapparelli, *La casa fiorentina e i suoi arredi nei secoli XIV e XV*, Firenze 1908; M. Dachs, *Zur ornamentalen Freskendekoration des Florentiner Wohnhauses im späten 14. Jahrhundert*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XXXVII, 1, 1993, pp. 71-129; G. Cantelli, *Decorazione degli edifici. Affreschi esterni ed interni*, in *L'architettura civile in Toscana. Il Medioevo*, a cura di A. Restucci, Cinisello Balsamo (Milano) 1995, pp. 443-493). Le opere scampate alla distruzione sono catalogate nel volume *Il centro di Firenze restituito. Affreschi e frammenti lapidei nel Museo di San Marco*, a cura di M. Sframeli, Firenze 1989 da Chiara Cecchi (pp. 163, 177, nn. 97, 129), Pauline Pruneti (pp. 209, 235, nn. 160, 193) e Maria Sframeli (pp. 247, 304, 307, nn. 196, 265, 269-270).

illusionistica dell'autore, che è però l'unico elemento che consente di paragonarle alla composizione della Sala delle Asse.

Sorge quindi il sospetto che le passate proposte di avvicinare tali soluzioni iconografiche a quelle adottate a Milano siano state condizionate, nella loro lettura e relativa interpretazione, dall'aspetto assunto dalla stanza dopo gli allestimenti museografici progettati nel Novecento da Beltrami e dal gruppo BBPR, che a causa della perdita pressoché totale delle originarie porzioni inferiori delle pareti furono costretti a coprire tali parti prima con le tappezzerie e gli stalli lignei e poi con le assi<sup>45</sup>. L'originaria idea di un'illusionistica apertura sull'esterno fu totalmente ribaltata per una sistemazione che prevedeva un 'ostacolo' visivo in primo piano e l'apertura in alto sulle fronde, come se gli arbusti si trovassero oltre: una sorta di *hortus conclusus* simile a quelli dipinti nei palazzi fiorentini o sulle tavole dell'alcova di Federico da Montefeltro del Palazzo Ducale di Urbino (1459-1460, **figg. 162-163**)<sup>46</sup>, finalizzata a “creare nei freddi inverni urbinati l'illusione di un giardino fiorito, ma probabilmente anche a rammentare al conte che in questo modo

---

<sup>45</sup> Ad esempio Joseph Manca (*The Gothic Leonardo: towards a reassessment of the Renaissance*, in «*Artibus et Historiae*», vol. 17, n. 34, 1997, pp. 121-158 (in part. pp. 139-140, figg. 24-25)), che avvicina le soluzioni iconografiche vinciane a quelle del Palazzo dei Papi di Avignone, Palazzo Datini a Prato e Palazzo Davanzati a Firenze pubblicando – nel 1996! – le immagini della Sala delle Asse con l'allestimento beltramiano di inizio Novecento e della volta ancora ricoperta dalle ridipinture di Ernesto Rusca.

<sup>46</sup> M. Trionfi Honorati, in *Restauri nelle Marche. Testimonianze acquisti e recuperi*, catalogo della mostra (Urbino, Palazzo Ducale, 28 giugno – 30 settembre 1973), I, Urbino 1973, pp. 254-257, n. 61.



era decorata una delle camere da letto nella villa di Plinio il Giovane, con pareti di marmo e un verziere affrescato che ne sbucava dietro<sup>47</sup>”.

---

<sup>47</sup> M. Ceriana, *Fra Carnevale e la pratica dell'architettura*, in *Fra Carnevale. Un artista rinascimentale da Filippo Lippi a Piero della Francesca*, catalogo della mostra (Milano, Pinacoteca di Brera, 13 ottobre 2004 – 9 gennaio 2005; New York, The Metropolitan Museum of Art, 1 febbraio 2005 – 1 maggio 2005), a cura di M. Ceriana, K. Christiansen, E. Daffra, A. De Marchi, Milano 2004, pp. 96-135, in part. 116-118, 134.

### 3.5 Conclusioni

L'attenzione al dato naturalistico e la raffigurazione di elementi arborei rientra in una ricca tradizione pittorica che ha origini molto antiche<sup>48</sup> e trova sviluppo non soltanto in area lombarda, spesso con finalità decorative ma anche illusionistiche, recando talvolta significati morali o celebrativi. L'elemento albero evoca immediatamente l'immagine di giardini, boschi e spazi aperti: la sua adozione entro una dimensione domestica, al di sopra di pareti nate per proteggere ma anche separare dall'esterno, nasce come un tentativo di mediare tra l'indispensabile concretezza del muro e il desiderio di evadere e aprirsi su quanto circonda la costruzione.

Da questo punto di vista possiamo in parte concordare con la tesi secondo cui la Sala delle Asse può essere letta come estrema evoluzione di questa tipologia rappresentativa, esemplificata dai diversi episodi elencati nelle pagine precedenti; tuttavia, uno studio approfondito dei caratteri della stanza del Castello Sforzesco ci porta ad ammorbidire tale visione, dal momento che le manifestazioni artistiche a cui Leonardo sembra aver attinto sono numerose e molto diverse tra loro. È dunque difficile – e forse metodologicamente poco corretto – pretendere di individuare precisi modelli di riferimento, che siano essi affreschi lombardi e centro-italiani o

---

<sup>48</sup> A tal proposito Cristina Gnoni Mavarelli (*La decorazione pittorica...cit.*, 2012, p. 141) menziona gli affreschi paesistici con giardini della Casa di Livia sul Palatino (I sec. a. C.: cfr. S. Settis, *La Villa di Livia. Le pareti ingannevoli*, Milano 2008) e i mosaici della Stanza di re Ruggero nel Palazzo Reale di Palermo (del XII secolo).

sculture o stampe di artisti nordici: le pareti della Sala delle Asse dimostrano infatti che il toscano ha colto e fatto suoi spunti e motivi di origine estremamente diversa.

L'idea della serrata macchina architettonica dipinta fatta dai sedici alberi-colonne è certamente maturata sulla base delle riflessioni bramantesche sulle teorie di Vitruvio, come dimostrano le colonne *ad tronchonos* scolpite nella pietra dei cantieri milanesi della Canonica di Sant'Ambrogio, di Palazzo Talenti di Fiorenza e del chiostro del Monastero del LENTASIO; non casualmente Malaguzzi Valeri aveva ipotizzato che proprio l'urbinate avesse progettato la calcolata composizione 'classica' della Sala delle Asse. Di origine nordica è invece la libertà con cui rami e fronde scolpite vengono piegati in chiave decorativa, coprendosi però anche di significati che vanno oltre il semplice dato estetico. Una delle più clamorose innovazioni che Leonardo porta nella Sala delle Asse è quella di essere riuscito a rendere in pittura, sulla base delle esperienze tardogotiche delle 'camere ad arbori', un motivo come quello dell'albero-colonna-volta che, per sua stessa natura, nasceva come opera tridimensionale, scolpita nel marmo o nella pietra.



**Fig. 133:** Pittore lombardo, *Decorazione pittorica con il “Gioco della mano” in Palazzo Borromeo a Milano, 1450 circa*



**Fig. 134:** Pittore lombardo, *Decorazione pittorica con il “Gioco della palla” in Palazzo Borromeo a Milano, 1450 circa*





**Fig. 135:** Pittore lombardo, *Decorazione pittorica con il “Gioco dei tarocchi” in Palazzo Borromeo a Milano*, 1450 circa



**Fig. 136:** Pittore lombardo, *Decorazione pittorica con la “Caccia all’orso” nel Casino di caccia Borromeo a Oreno di Vimercate (Monza e Brianza)*, 1450 circa







**Fig. 137:** Pittore lombardo, *Decorazione pittorica con gli episodi “Caccia alla tesa” e “Cavaliere accolto nel giardino dell’amore” nel Casino di caccia Borromeo a Oreno di Vimercate (Monza e Brianza), 1450 circa*



**Fig. 138:** Pittore lombardo, *Decorazione pittorica con gli episodi “Cavaliere accolto nel giardino dell’amore” e “Caccia con il falcone” nel Casino di caccia Borromeo a Oreno di Vimercate (Monza e Brianza), 1450 circa*





**Fig. 139:** Pittore lombardo, *Decorazione pittorica della Camera dei Putti di Palazzo Branda Castiglioni a Castiglione Olona (Varese), 1423*



**Fig. 140:** Pittore lombardo, *Decorazione pittorica della Camera dei Putti di Palazzo Branda Castiglioni a Castiglione Olona (Varese), 1423*







**Fig. 141:** Bottega lombarda, *Decorazione pittorica con “Scene di caccia tra i boschi”* nel Palazzo Castiglioni di Monteruzzo detto Corte del Doro (Varese), 1450 circa



**Fig. 142:** Bottega piemontese, *Decorazione pittorica delle pareti della Sala degli Alberi* del Castello della Manta (Cuneo), primo quarto del XV secolo





**Fig. 143:** Scultore francese (Claus de Werve?), *Decorazione scultorea della volta del vano delle scale della Torre di Jean Sans Pleur a Parigi, 1409-1412 circa*



**Fig. 144:** Scultore francese (Claus de Werve?), *Decorazione scultorea della volta del vano delle scale della Torre di Jean Sans Pleur a Parigi, 1409-1412 circa*







**Fig. 145:** Hans Spiess e Benedikt Rejt (attr.), *Decorazione scultorea della loggia dell'Oratorio Reale della Cattedrale di San Vito a Praga (Repubblica Ceca), 1490-1493*



**Fig. 146:** Hans Spiess e Benedikt Rejt (attr.), *Dettaglio della decorazione scultorea della loggia dell'Oratorio Reale della Cattedrale di San Vito a Praga (Repubblica Ceca), 1490-1493*





**Fig. 147:** Bottega portoghese, *Decorazione scultorea del portale della sacrestia del Monastero di Santa Maria di Alcobaça (Portogallo), 1518*



**Fig. 148:** Bottega portoghese, *Dettaglio della decorazione scultorea del portale della sacrestia del Monastero di Santa Maria di Alcobaça (Portogallo), 1518*





**Fig. 149:** Bottega portoghese, *Portale del Monastero di Vila de Frades a Barcelos (Braga, Portogallo)*, primo quarto del XVI secolo



**Fig. 150:** H. Witten, F. Maidburg, *Decorazione scultorea del portale settentrionale della chiesa del Castello di Chemnitz (Germania)*, dal 1503









**Fig. 151:** Bottega tedesca, *Decorazione pittorica della parete settentrionale della Sala delle Palme (Palmensaal) del Castello di Urach (Germania), 1474*



**Fig. 152:** Bottega tedesca, *Decorazione pittorica della parete meridionale della Sala delle Palme (Palmensaal) del Castello di Urach (Germania), 1474*





**Fig. 153:** Anonimo pittore tedesco, *Dettaglio della decorazione pittorica con la palma con lo stemma di Antonia Visconti nella Sala delle Palme (Palmensaal) del Castello di Urach (Germania), 1474*







**Fig. 154:** Matteo Giovannetti e bottega, *Dettaglio della decorazione pittorica nella Torre del Guardaroba del Palazzo dei papi ad Avignone (Francia), 1343 circa*

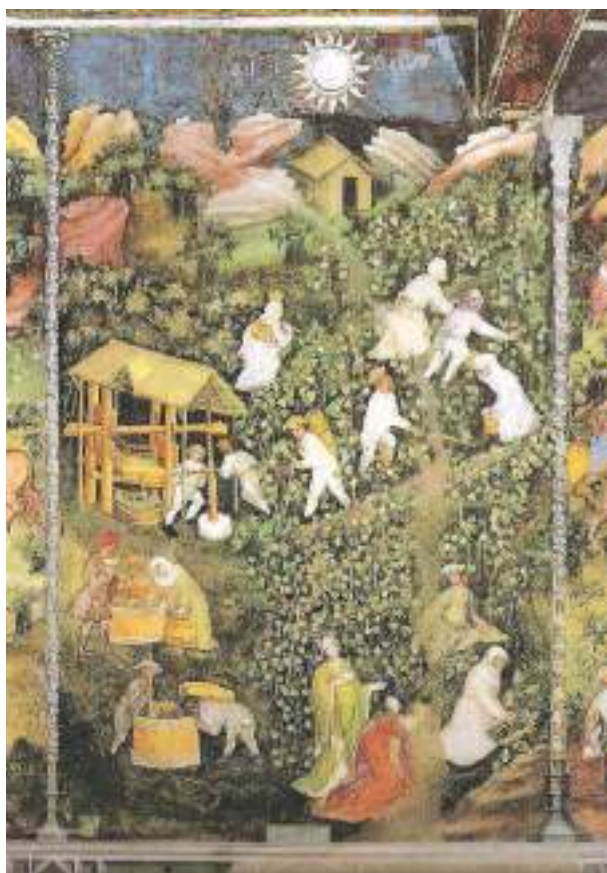


**Fig. 155:** Matteo Giovannetti e bottega, *Decorazione pittorica con scene di caccia nella Torre del Guardaroba del Palazzo dei papi ad Avignone (Francia), 1343 circa*





**Fig. 156:** Maestro Venceslao e bottega, *Decorazione pittorica con i Mesi della Torre dell'Aquila nel Castello del Buonconsiglio di Trento*, 1390-1400 circa



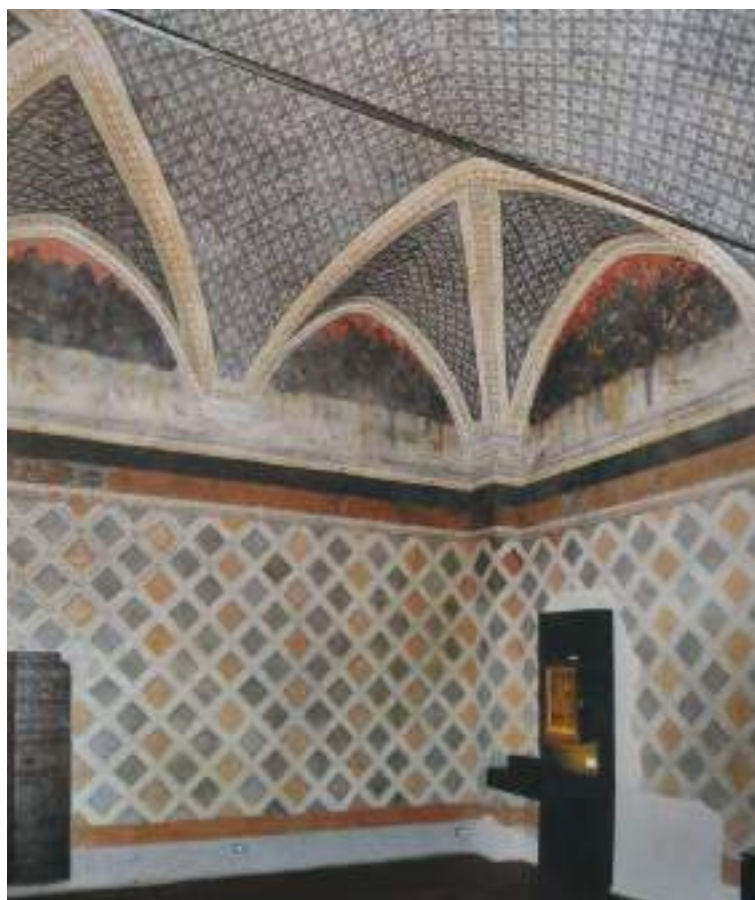
**Fig. 157:** Maestro Venceslao e bottega, *Decorazione pittorica del Mese di Ottobre della Torre dell'Aquila nel Castello del Buonconsiglio di Trento*, 1390-1400 circa







**Fig. 158:** Agnolo di Taddeo e Bartolomeo di Bertozzo, *Decorazione pittorica della 'Camera delle due letta' di Palazzo Datini a Prato*, 1390-1400 circa



**Fig. 159:** Dino di Puccio e Iacopo di Agnolo, *Decorazione pittorica della 'Camera dell'uno letto' di Palazzo Datini a Prato*, 1389-1400 circa





**Fig. 160:** Bottega toscana, *Decorazione pittorica della Camera dei Pappagalli di Palazzo Davanzati di Firenze*, 1395-1400 circa



**Fig. 161:** Pittore toscano, *Decorazione pittorica della Camera della Castellana di Vargi di Palazzo Davanzati di Firenze*, 1390-1400 circa







**Fig. 162:** Bartolomeo di Giovanni Corradini detto Fra' Carnevale, *Alcova di Federico da Montefeltro nel Palazzo Ducale di Urbino*, 1459-1460



**Fig. 163:** Bartolomeo di Giovanni Corradini detto Fra' Carnevale, *Alcova di Federico da Montefeltro nel Palazzo Ducale di Urbino*, 1459-1460







**Tav. I:** Leonardo da Vinci e bottega, *Monocromo sulla parete nord-est della Sala delle Asse del Castello Sforzesco di Milano*, 1498-1499 circa





**Tav. II:** Leonardo da Vinci e bottega, *Monocromo sulla parete nord-est della Sala delle Asse del Castello Sforzesco di Milano*, 1498-1499 circa





**Tav. III:** Leonardo da Vinci e bottega, *Monocromo sulla parete nord-ovest della Sala delle Asse del Castello Sforzesco di Milano*, 1498-1499 circa





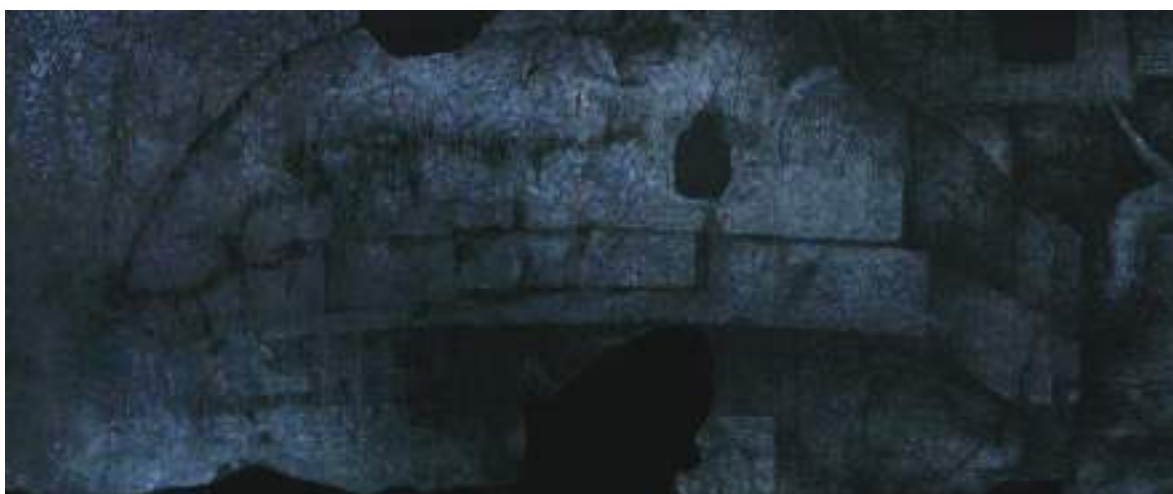
**Tav. IV:** Bramantino e bottega, *Paesaggio alberato nel salone del Castello di Voghera*, 1499-1503 circa







**Tav. V:** Bramantino, *Cristo risorto (particolare)* della collezione Thyssen-Bornemisza di Madrid, 1490 circa



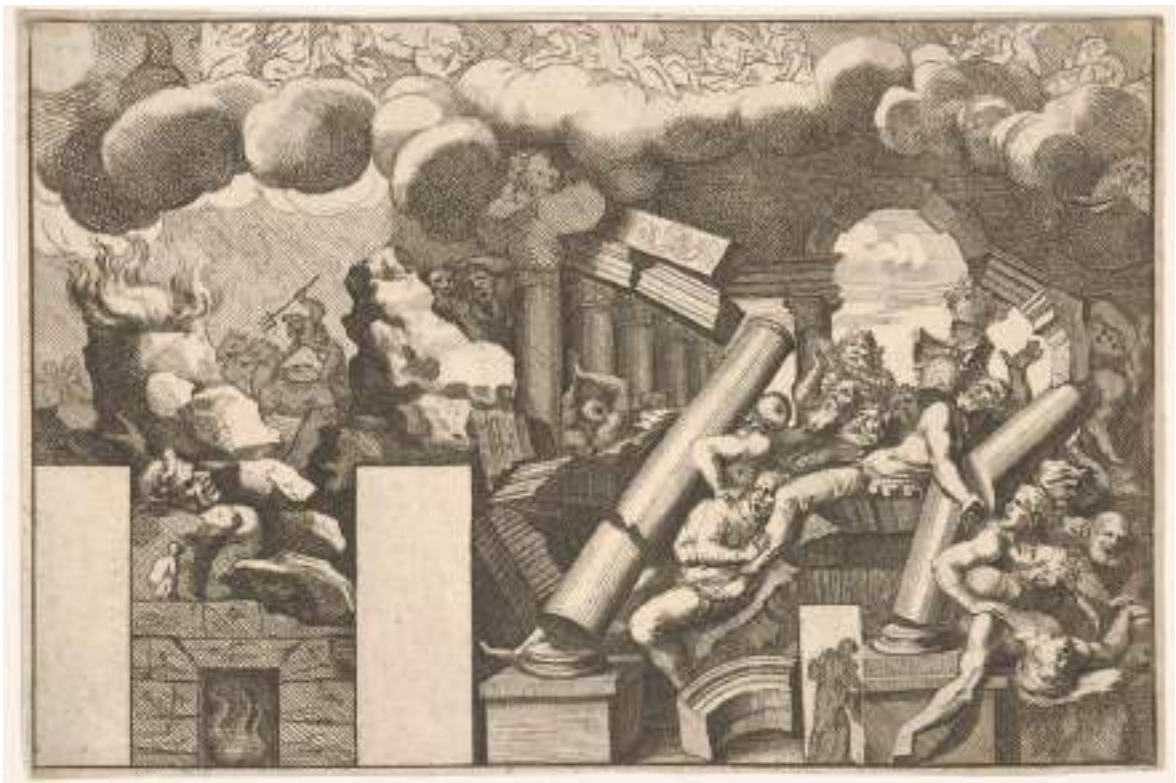
**Tav. VI:** Leonardo da Vinci e bottega, *Monocromo sulla parete nord-est della Sala delle Asse del Castello Sforzesco di Milano (immagine UV)*, 1498-1499 circa





**Tav. VII:** Bernardino Luini, *Affresco con Santa Caterina trasportata dagli angeli nella cappella di Villa Rabia (la Pelucca) a Sesto San Giovanni (fotografia di inizio Novecento)*, 1513-1514 circa





**Tav. VIII:** P. Santi Bartoli, *Stampa con veduta della prima parete all'ingresso della Camera dei Giganti di Palazzo Te a Mantova*, 1680 circa





## BIBLIOGRAFIA

1916-1956-2016. *Dall'asta al museo. Elia Volpi e Palazzo Davanzati nel collezionismo pubblico e privato del Novecento*, atti della giornata di studio (Firenze, Palazzo Davanzati, 21 novembre 2016), a cura di B. Teodori, J. Celani, Firenze 2017

AA. VV., *La Bicocca degli Arcimboldi*, Milano 2000

A. M. Affanni, *La storia dei restauri di Palazzo Farnese a Caprarola attraverso i documenti di archivio della Soprintendenza*, in *Studi su Jacopo Barozzi da Vignola*, atti del convegno internazionale di studi (Caprarola (Viterbo), Palazzo Farnese, 23 - 26 ottobre 2008), a cura di A. M. Affanni, P. Portoghesi, Roma 2011, pp. 31-62

G. Agosti, *Bambaia e il classicismo lombardo*, Torino 1990

G. Agosti, *Bramantino a Milano*, in *Bramantino a Milano*, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, Sala del Tesoro - Sala della Balla, 16 maggio - 15 settembre 2012), a cura di G. Agosti, J. Stoppa, M. Tanzi, Milano 2012, pp. 20-79

G. Agosti, *Su Mantegna I. La storia dell'arte libera la testa*, Milano 2005

G. Agosti, J. Stoppa, *La Sibilla di Panzù*, in *Un seminario sul manierismo in Lombardia*, a cura di G. Agosti, J. Stoppa, Milano 2017, pp. 6-48

G. Agosti, J. Stoppa, M. Tanzi, *Il Rinascimento lombardo (visto da Rancate)*, in *Il Rinascimento nelle terre ticinesi. Da Bramantino a Bernardino Luini*, catalogo

della mostra (Rancate, Pinacoteca Cantonale Giovanni Züst, 10 ottobre 2010 - 9 gennaio 2011), a cura di G. Agosti, J. Stoppa e M. Tanzi, Milano 2010, pp. 21-69

M. Albertario, *“Ad nostro modo”. La decorazione del castello nell’età di Galeazzo Maria Sforza (1466-1476)*, in *Il Castello Sforzesco di Milano*, a cura di M. T. Fiorio, Milano 2005, pp. 98-134

M. Albertario, *Documenti per la decorazione del Castello di Milano nell’età di Galeazzo Maria Sforza (1466-1467)*, in «Solchi», 1/2, 7, 1997, pp. 19-61

M. Albertario, *Tre ‘giudizi’ per Bartolomeo Calco*, in *Arte e storia di Lombardia. Scritti in memoria di Grazioso Sironi*, s.l. 2006, pp. 99-110

L. B. Alberti, *De re aedificatoria*, a cura di G. Orlandi, P. Portoghesi, 2 voll., Milano 1966

*Albrecht Dürer. Come sentirò freddo dopo il sole*, catalogo della mostra (Mantova, Castello di San Giorgio, 8 ottobre 2016 - 8 gennaio 2017), a cura di J. Ramharter, P. Assmann, Milano 2016

S. Almini, *L’oratorio di San Galdino in Zelo Surrigone: proposte di ricerca*, in «Rassegna di Studi e di Notizie», 40, 2013, pp. 13-44

S. Almini, *Zelo Surrigone ragionamenti intorno alla storia di un paese*, Zelo Surrigone 2008

Alvis, *L’Arte nel Territorio del nuovo Comune di Milano*, in «Città di Milano. Bollettino municipale mensile di cronaca amministrativa e di statistica», 9, a. XLI, 30 settembre 1925, pp. 308-310

C. Amoretti, *Trattato della pittura di Lionardo da Vinci*, Milano 1804 pp. 40-41

R. André-Michel, *Les fresques de la Garde-Robe au Palais des Papes à Avignon*, in «Gazette des Beaux-Arts», t. XII, n. 4, a. 56, 1916, pp. 293-316

A. Annoni, *Affreschi decorativi minori del Ducato di Milano*, in *Almanacco della Famiglia Meneghina per l'anno 1938-XVI*, Milano 1937, pp. 83-85

A. Annoni, *La Bicocca degli Arcimboldi. L'edificio quattrocentesco della Bicocca presso Milano*, Milano 1922

A. Annoni, *Di alcuni dipinti della Bicocca degli Arcimboldi*, Milano 1934

A. Annoni, *Ricordi d'arte decorativa*, in «L'Edilizia Moderna», fasc. V-VI, maggio-giugno 1917, pp. 31-32

A. Annoni, *Ricordi d'arte decorativa. Decorazione di una saletta nella Badia di Viboldone*, in «L'Edilizia Moderna», fasc. I, a. XXVI, gennaio 1917, p. 5

A. Anselmi, *Milano storica nelle sue vie nei suoi monumenti*, Milano 1933

*Appaltatori e Fornitori del Comune di Milano*, in «Città di Milano. Bollettino municipale mensile di cronaca amministrativa e di statistica», 1, a. XXV, 31 gennaio 1919, p. 44

*Archeologia del Cenacolo. Ricostruzioni e fortuna dell'icona leonardesca*, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, Sale dell'Antico Ospedale Spagnolo, 1 aprile - 25 giugno 2017), a cura di P. C. Marani, G. Mori, Milano 2017

*Le arti nobili a Milano. 1815-1915*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Bagatti Valsecchi, 6 dicembre 1994 - 15 gennaio 1995), Milano 1994

F. Autelli, *Pitture Murali a Brera. La rimozione: notizie storiche e fortuna critica. Catalogo ragionato*, Bergamo 1989, pp. 138-144

L. Azzolini, *Alceo Dossena. L'arte di un grande falsario*, Cremona 2004

P. F. Bagatti Valsecchi, A. M. Cito Filomarino, F. Süss, *Ville della Brianza*, I, Milano 1978

L. Baini, *Milano 1400-1470*, in *La pittura in Lombardia. Il Quattrocento*, Milano 1993, pp. 11-38

E. Baldini, *Luoghi*, in *Industriartistica bolognese. Aemilia Ars: luoghi, materiali, fonti*, a cura di C. Bernardini, M. Forlai. Milano 2003, p. 35

A. Ballarin, *Leonardo a Milano. Problemi di leonardismo milanese tra Quattrocento e Cinquecento. Giovanni Antonio Boltraffio prima della Pala Casio*, I, Verona 2010

C. Bambach Cappel, *Leonardo, Tagliente, and Dürer. 'La scienza di far di groppi'*, in «Achademia Leonardi Vinci», IV, 1991, pp. 72-98

S. Bandera, *Testimonianze pittoriche rinascimentali nel territorio di Abbiategrasso*, in *Rinascimento ritrovato: la chiesa e il convento di Santa Maria Annunziata ad Abbiategrasso*, catalogo della mostra (Abbiategrasso, Convento dell'Annunziata, 18 febbraio - 20 maggio 2007), a cura di P. De Vecchi, G. Bora, Milano 2007, pp. 151-166

S. Bandera, M. Comincini, *Pittura ad affresco nell'Abbatense. Secoli XI-XVIII*, Abbiategrasso 1996

S. Bandera, *La storia dell'affresco nell'Abbatense dal Romanico al Barocco*, in S. Bandera, M. Comincini, *Pittura ad affresco nell'Abbatense. Secoli XI-XVIII*, Abbiategrasso 1996, pp. 9-62

C. Barbieri, *Gli obelischi nel Rinascimento*, in *Roma nella svolta tra Quattro e Cinquecento*, atti del convegno internazionale di studi (Roma 28-31 ottobre 1996), a cura di S. Colonna, Roma 2004, pp. 539-552

C. Baroni, *Tracce pittoriche leonardesche recuperate al Castello Sforzesco di Milano*, in «Istituto Lombardo di Scienze e Lettere. Rendiconti», vol. LXXXVIII, fasc. I-II, (1955), pp. 21-32

G. C. Bascapé, *I palazzi della vecchia Milano. Ambienti, scene, scorci di vita cittadina*, Milano 1945

L. Basso, *Traccia per una ricostruzione delle pitture scomparse nel Castello Sforzesco*, in *Il Castello Sforzesco di Milano*, a cura di M. T. Fiorio, Milano 2005, pp. 268-297

A. Bellini, *Il castello di Luca Beltrami*, in *Il Castello Sforzesco di Milano*, a cura di M. T. Fiorio, Milano 2005, pp. 225-266

L. Bellosi, *Giacomo Jaquerio e il gotico internazionale*, in Bellosi, *Come un prato fiorito. Studi sull'arte tardogotica*, Milano 2000, pp. 123-127

L. Bellosi, *Le arti figurative a Prato ai tempi di Francesco Datini*, in L. Bellosi, *Come un prato fiorito. Studi sull'arte tardogotica*, Milano 2000, pp. 83-93

L. Bellosi, *Come un prato fiorito. Studi sull'arte tardogotica*, Milano 2000

L. Bellosi, *The chronology of Pisanello's Mantuan frescoes reconsidered*, in «The Burlington Magazine», CXXXIV, 1992, pp. 657-660

C. Beltrami, *Cesare Laurenti: dalla pittura di genere all'idea*, in *Cesare Laurenti (1854-1936)*, a cura di C. Beltrami, Treviso 2010, pp. 12-27

L. Beltrami, *A proposito dell'"Ode per la morte di un capolavoro"*, in «Rassegna d'Arte», I, 2, 1901, pp. 20-24

L. Beltrami, *Il Castello di Milano sotto il Dominio dei Visconti e degli Sforza MCCCLXVIII-MDXXXV*, Milano 1894

L. Beltrami, *Come si scrive la storia dell'arte dal prof. Venturi*, in «Rassegna d'Arte», nn. 2-3, a. III, febbraio-marzo 1903, pp. 44-45

L. Beltrami, *I lavori del Castello Sforzesco dall'autunno 1912 all'autunno 1913. Relazione del Conservatore*, Milano 1913

L. Beltrami, *Leonardo da Vinci e la Sala delle "Asse" nel Castello Sforzesco*, Milano 1902

L. Beltrami, *Leonardo e i disfattisti suoi*, Milano 1919

L. Beltrami, *Memorie milanesi a Parigi. Il ritratto di un "incognito" al Louvre. Un antico codice milanese nella biblioteca del re di Francia*, Milano 1912

L. Beltrami, *La Mostra della ditta Ceruti (architetto Gaetano Moretti) all'Esposizione d'arte decorativa moderna in Torino*, in «L'Edilizia Moderna», XII, 5, maggio 1903, pp. 25-32

L. Beltrami, *Nel Castello Sforzesco. La "Sala dell'Elefante" e la "Saletta Negra". Nuove indagini e nuovi documenti*, in «La lettura. Rivista mensile del Corriere della Sera», fasc. 12, dicembre 1914, pp. 1071-1075

L. Beltrami, *La novella opera di Leonardo da Vinci*, in «Il Marzocco», n. 19, a. 7, 11 maggio 1902, p. 1

L. Beltrami, *Il preteso restauro degli affreschi del Correggio, in Parma*, in «La Perseveranza», 6 luglio 1901, p.s.n.

L. Beltrami, *Relazione annuale dell'Ufficio Regionale per la conservazione dei Monumenti in Lombardia. Secondo anno finanziario: 1893-94*, in «Archivio Storico Lombardo», fasc. III, a. XXI, 30 settembre 1894, pp. 207-264

L. Beltrami, *Reminiscenze di Storia ed Arte nel Suburbio e nella Città di Milano. Parte Seconda: la Città*, Milano 1892

L. Beltrami, *La sala dei Maestri d'arme nella casa Panigarola in San Bernardino (ora via Lanzzone) dipinta da Bramante*, in «Rassegna d'Arte», II, 1902, pp. 97-103

L. Beltrami, *Soncino e Torre Pallavicina. Memorie di storia e d'arte*, Milano 1898

L. Beltrami, *Lo stile del nuovo secolo*, in «La Lettura. Rivista mensile del Corriere della Sera», I, 1, 1901, pp. 22-25



J. Bentini, *La "Sala delle Vigne" nella "Delizia" del Belriguardo*, in «Atti e Memorie dell'Accademia Clementina», XXXV-XXXVI, 1995-1996 [1996], pp. 9-37

B. Berenson, *Italian Art and Milanese collections*, in «Revue Archéologique», II, 1905, pp. 314-326

C. Bernardini, *Oltre il Medioevo: Aemilia Ars, le arti decorative, il Rinascimento, la storia, il museo*, in *Municipio, Nazione ed Europa fra l'età di Mazzini e l'età di Carducci. Scrittura ed immagine nella ricognizione della memoria storica come identità*, atti della giornata di studi (Bologna, Museo civico del Risorgimento, 9 febbraio 2006), a cura di I. Calisti, L. Quaquarelli, Bologna 2008, pp. 74-75

*Bernardino Luini e i suoi figli*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 10 aprile - 13 luglio 2014) a cura di G. Agosti e J. Stoppa, Milano 2014

*Bernardino Luini e i suoi figli. Itinerari*, a cura di G. Agosti, R. Sacchi, J. Stoppa, Milano 2014

C. Bertelli, *In Casa Arcimboldi Presso Milano*, in *Ars et scriptura. Festschrift für Rudolf Preimesberger zum 65. Geburtstag*, Berlin 2001, pp. 175-180

C. Bertelli, *Per una iconografia degli Arcimboldi e delle decorazioni della Bicocca*, in in G. Vergani, *La Bicocca degli Arcimboldi*, Milano 2000, pp. 51-102

S. Bertelli, *Bramante e Bramantino*, in *Luca Beltrami 1854-1933. Storia arte e architettura*, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, 27 maggio - 29 giugno 2014), Cinisello Balsamo (Milano) 2014, pp. 12-13

A. Bertoni, *Le virtù dipinte nel 1423 per Branda Castiglioni: un "giardino chiuso, una fonte sigillata"*, in *Lo specchio di Castiglione Olona. Il Palazzo del cardinale Branda e il suo contesto*, a cura di A. Bertoni, Castiglione Olona (Varese) 2008, pp. 186-208

G. Biagi, *La renaissance en Italie. Architecture et décoration. Première époque*, Paris s.d. (1913?)

J. Białostocki, *Il Quattrocento nell'Europa Settentrionale*, Torino 1989

M. T. Binaghi Olivari, *Le "Muse" di Bramantino*, in «Artes», 5, 1997, pp. 8-20

M. T. Binaghi Olivari, *Il Castello di Voghera: le "Muse" di Bramantino e Luigi di Ligny*, in *Louis XII en Milanais. LXI<sup>o</sup> Colloque international d'études humanistes. 30 juin - 3 juillet 1998*, a cura di P. Contamine, G. Guillaume, Paris 2003, pp. 341-347

T. Binaghi Olivari, *La stanza delle cacce e delle feste nel Collegio De Filippi a Varese: un ciclo con temi ereticali?*, in «Arte Lombarda», 36, 1972, pp. 111-113

A. Bistrot, M. Ceriana, *"In Venetia ricetta di tutto il ben humano et divino": Francesco Menzocchi e il Veneto*, in *Francesco Menzocchi. Forlì 1502 - 1574. Forlì 1502 - 1574*, catalogo della mostra (Forlì, Pinacoteca Civica, 31 ottobre 2003 - 15 febbraio 2004) a cura di A. Colombi Ferretti, L. Prati, Ferrara 2003, pp. 90-143

F. Bognini, *Cartigli inediti da Palazzo Branda a Castiglione Olona: a proposito di alcune recenti scoperte*, in *Lo specchio di Castiglione Olona. Il Palazzo del cardinale Branda e il suo contesto*, a cura di A. Bertoni, Castiglione Olona (Varese) 2008, pp. 209-217

*Il Borgo Pirelli a Milano*, in «L'Architettura Italiana», n. 4, aprile 1924, pp. 41-44

G. Bossi, *Del Cenacolo di Leonardo da Vinci*, Milano 1810

V. Boucherat, *Nouveaux éclairages sur l'œuvre de Claus de Werve*, in *Les Princes des fleurs de lis. L'art à la cour de Bourgogne. Le mécénat de Philippe le Hardi e de Jean sans Peur (1364-1419)*, catalogo della mostra (Dijon, Musée des Beaux-Arts, 28 maggio - 15 settembre 2004, Cleveland, The Cleveland Museum of Art, 24 ottobre - 9 gennaio 2005), Paris 2004, pp. 317-328

*Bramantino a Milano*, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, Sala del Tesoro - Sala della Balla, 16 maggio - 15 settembre 2012) a cura di G. Agosti, J. Stoppa, M. Tanzi, Milano 2012

*Bramantino. L'arte nuova del Rinascimento lombardo*, catalogo della mostra (Lugano, Museo Cantonale d'Arte, 28 settembre 2014 - 11 gennaio 2015), a cura di M. Natale, Milano 2014

S. Bruzzese, *Nel giardino di Branda Castiglioni. Per un'introduzione al 'Maestro del 1423'*, in *Lo specchio di Castiglione Olona. Il Palazzo del cardinale Branda e il suo contesto*, a cura di A. Bertoni, Castiglione Olona (Varese) 2008, pp. 178-185

S. Buganza, *Palazzo Borromeo. La decorazione di una dimora signorile milanese al tramonto del gotico*, Milano 2008

C. Cairati, *Regesto dei documenti*, in *Bernardino Luini e i suoi figli*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 10 aprile - 13 luglio 2014) a cura di G. Agosti e J. Stoppa, Milano 2014, pp. 361-396

L. Calderari, *Barozzo. Casa Tattarletti*, in *Guida d'arte della Svizzera italiana*, a cura della Società di storia dell'arte in Svizzera, Bellinzona 2007, p. 425

G. L. Calvi, *Notizie dei principali professori di belle arti che fiorirono in Milano durante il governo de' Visconti e degli Sforza*, 3 voll., Milano 1859-1869

G. L. Calvi, *S. Antonio Abate di Bernardino Zenale a fresco, nell'antico castello di Milano*, in «L'ape italiana delle belle arti», IV, 1838, pp. 53-54

G. Cantelli, *Decorazione degli edifici. Affreschi esterni ed interni*, in *L'architettura civile in Toscana. Il Medioevo*, a cura di A. Restucci, Cinisello Balsamo (Milano) 1995, pp. 443-493

I. Cantù, *Appendice*, in «Gazzetta Privilegiata di Milano», n. 100, 9 aprile 1836, [p. 1]

R. Cara, *La Mostra di Leonardo da Vinci a Milano tra arte, scienza e politica (1939)*, in *All'origine delle grandi mostre d'arte in Italia (1933-40). Storia dell'arte e storiografia tra divulgazione di massa e propaganda*, a cura di M. Toffanello, Mantova 2017, pp. 136-161

R. Cara, *Regesto dei documenti*, in *Bramantino a Milano*, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, Sala del Tesoro - Sala della Balla, 16 maggio - 15 settembre 2012) a cura di G. Agosti, J. Stoppa, M. Tanzi, Milano 2012, pp. 298-340

G. Carlevaro, *Materiale per lo studio di Bernardo Zenale*, numero monografico di «Arte Lombarda», n. 63, 1982, pp. 106-107

G. Carotti, *Corriere di Lombardia*, in «L'Arte», I, 1898, pp. 40-51

G. Carotti, *Notizie di Lombardia. La decorazione di Leonardo nella sala "delle asse" nel Castello Sforzesco di Milano*, in «L'Arte», 1902, pp. 122-123

G. Carotti, *Le opere di Leonardo, Bramante e Raffaello*, Milano 1905  
*Casa in via Mascheroni 11, Milano*, in «L'Edilizia Moderna», XXV, 1, gennaio 1916, p. 1

*La Cassina del Duca. Da Cassina Ida a Cassina Anna. Proprietari, architettura e territorio di una grandiosa corte colonica a Milano*, a cura di G. Conti Calabrese, Milano 2015

E. Castelnuovo, *L'autunno del Medioevo nelle Alpi*, in *Il Gotico nelle Alpi: 1350-1450*, a cura di E. Castelnuovo, F. de Gramatica, Trento 2002, pp. 17-22

E. Castelnuovo, *I mesi di Trento. Gli affreschi di Torre Aquila e il gotico internazionale*, Trento 1986

E. Castelnuovo, *Un pittore italiano alla corte di Avignone. Matteo Giovannetti e la pittura in Provenza nel secolo XIV*, Torino 1962

L. Castelfranchi Vegas, *Gli affreschi quattrocenteschi del castello di Masnago*, Milano 1976

*Il castello di Milano e i suoi musei d'arte*, Milano 1902

*Il castello di Scipione*, a cura di A. Mordacci Cobianchi, Parma 2008

*Il Castello Sforzesco di Milano*, a cura di M. T. Fiorio, Milano 2005

*La cattedrale di San Lorenzo a Lugano*, a cura di G. Mollisi, numero monografico di «Arte e Cultura», n. 6/7, a. 2, ottobre 2017

C. Catturini, *La decorazione della Camera dei Moroni nel Castello Sforzesco di Milano. Da Leonardo al restauro del 1956*, tesi di laurea (relatore R. Sacchi), Università degli Studi di Milano, Facoltà di Lettere e Filosofia, a. a. 2013-2014

C. Catturini, *Dopo Leonardo: la Sala delle Asse al tempo di Francesco II Sforza e Cristina di Danimarca*, in «Rassegna di Studi e di Notizie», XXXVIII, 2016, pp. 15-30

C. Catturini, *Leonardo da Vinci nel Castello Sforzesco di Milano: una citazione di Luca Pacioli per la “Sala delle Asse” ovvero la “camera dei moroni”*, in «Prospettiva. Rivista di storia dell’arte antica e moderna», 147-148, luglio-ottobre 2012, pp. 159-166

C. Catturini, *La Sala delle Asse di Luca Beltrami: alcune novità documentarie sull’attività di Ernesto Rusca decoratore e restauratore, con qualche nota sull’allestimento di questo ambiente nella prima metà del Novecento*, in «Rassegna di Studi e di Notizie», XXXVI, 2013, pp. 63-76

C. Catturini, *La Sala delle Asse di Luca Beltrami: alcuni riscontri documentari dalle commissioni di Ludovico Maria Sforza ai restauri novecenteschi*, in *Luca Beltrami 1854-1933. Storia arte e architettura*, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, 27 maggio - 29 giugno 2014), Cinisello Balsamo (Milano) 2014, pp. 210-219

C. Catturini, L. Tosi, *Bibliografia ragionata*, in *Leonardo a Milano. Il monocromo nella sala delle Asse del Castello Sforzesco. Indagini e restauri*, a cura di M. Palazzo, F. Tasso, Cinisello Balsamo (Milano) 2017, pp. 277-289

F. Ceccherini, *La decorazione pittorica nei locali della sede storica della Banca Monte dei Paschi di Siena. Un'espressione del purismo di Alessandro Franchi, Giorgio Bandini, Gaetano Brunacci*, in *La sede storica della Banca Monte dei Paschi di Siena. L'architettura e la collezione delle opere d'arte*, a cura di L. Bellosi, Siena 2002, pp. 88-120

*Il centro di Firenze restituito. Affreschi e frammenti lapidei nel Museo di San Marco*, a cura di M. Sframeli, Firenze 1989

M. B. Cerati, *Le arti decorative Italiane. III*, in *Milano e la Esposizione Internazionale del Sempione 1906*, fasc. 34, Milano 1906, p. 523

M. Ceriana, *Fra Carnevale e la pratica dell'architettura*, in *Fra Carnevale. Un artista rinascimentale da Filippo Lippi a Piero della Francesca*, catalogo della mostra (Milano, Pinacoteca di Brera, 13 ottobre 2004 – 9 gennaio 2005; New York, The Metropolitan Museum of Art, 1 febbraio 2005 – 1 maggio 2005), a cura di M. Ceriana, K. Christiansen, E. Daffra, A. De Marchi, Milano 2004, pp. 96-135

M. Ceriana, E. Rossetti, *I "baroni" per Gaspare Ambrogio Visconti*, in *Bramante a Milano. Le arti in Lombardia 1477-1499*, catalogo della mostra (Milano, Pinacoteca di Brera, 4 dicembre 2014 - 22 marzo 2015), a cura di M. Ceriana, E. Daffra, M. Natale, C. Quattrini, Milano 2015, pp. 55-70

M. Cermenati, *Premesse. L'Istituto di studi vinciani*, in *Per il IV° Centenario della morte di Leonardo da Vinci. Il maggio 1919*, Bergamo 1919, pp. XI-XX

*Le chiese di Milano*, a cura di M. T. Fiorio, Milano 1985



L. Cignini, *Il paesaggio nella decorazione del Palazzo Farnese di Caprarola*, Viterbo 2013

*Claux de Werve et la sculpture bourguignonne dans le premier tiers du XVe siècle*, catalogo della mostra (Dijon, Musée de Dijon, Palais des ducs de Bourgogne, Dijon 1976

B. Cole, *The Interior Decoration of the Palazzo Datini in Prato*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 1967, pp. 61-82

L. Coletti, *Paesi di Paolo Veronese*, in «Dedalo», 2, n. 6, 1925-1926, pp. 377-410

A. Coomaraswamy, *Iconography of Dürer knots and Leonardo's concatenations*, in «The Art Quarterly», VII, 1944, pp. 109-128

A. M. Comanducci, *Dizionario illustrato dei Pittori, Disegnatori e Incisori Italiani Moderni e Contemporanei*, I-V, Milano 1970-1974

A. Conti, *Frammenti di Mantova tardogotica*, in *Quaderno di studi in onore di G. A. Dell'Acqua*, Milano 1990, pp. 41-47

A. Conti, *Osservazioni e appunti sulla «Vita» di Leonardo di Giorgio Vasari*, in *Kunst des Cinquecento in der Toskana*, München 1992, pp. 26-36

*Le copertine dell'«Emporium»*, in «Emporium», vol. L, n. 298, 1919, pp. 219-224

G. Corazza, *Il castello di Tabiano. Mille anni tra storia, leggende e misteri*, Roma 2006

P. Cordera, *Ernesto Rusca e Luca Beltrami: pittura e decorazione tra progetto e restauro*, in *Architettura e arti applicate fra teoria e progetto. La storia, gli stili, il quotidiano 1850-1914*, a cura di F. Mangone, Napoli 2005, pp. 98-105

F. Cortesi Bosco, *Lorenzo Lotto. Gli affreschi dell'Oratorio Suardi a Trescore*, Milano 1997

P. Costa, *The Sala delle Asse in the Sforza Castle in Milan*, Ph.D. thesis, University of Pittsburgh 2006

P. [Crocì?], *La Sala delle "Asse" nel Castello di Milano decorata da Leonardo da Vinci*, in «La Lettura. Rivista mensile del Corriere della Sera», fasc. 6, 1 giugno 1902, pp. 523-528

G. D'Annunzio, *Ode per la morte di un capolavoro*, in «L'Illustrazione Italiana», 1, 6 gennaio 1901, pp. 2-4

S. D'Italia, *Appunti sulla fortuna di Gaudenzio Ferrari: due Natività gemelle tra Italia e Francia*, in «Arte Lombarda», 178, 3, 2016 (2017), pp. 73-76

M. Dachs, *Zur ornamentalen Freskendekoration des Florentiner Wohnhauses im späten 14. Jahrhundert*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XXXVII, 1, 1993, pp. 71-129

F. De Gramatica, *Il ciclo dei Mesi di Torre Aquila*, in *Il gotico delle Alpi. 1350-1450*, catalogo della mostra (Trento, Castello del Buonconsiglio - Museo Diocesano Tridentino, 20 luglio - 20 ottobre 2002), a cura di E. Castelnuevo, F. De Gramatica, Trento 2002, pp. 342-365

C. De Mérindol, *La camera domini du château de Chillon. Monuments et stratégies iconographiques vers la fin du Moyen Age*, in *Héraldique et emblématique de la Maison de Savoie (XIe-XVIe s.)*, Losanna 1994, pp. 93-116

I. De Palma, *Gli affreschi di Ernesto Rusca. Una decorazione eclettica di inizio Novecento*, in *La cattedrale di San Lorenzo a Lugano*, a cura di G. Mollisi, numero monografico di «Arte e Cultura», n. 6/7, a. 2, ottobre 2017, pp. 266-281

I. De Palma, *Campioni di tele di dipinti raccolti dal pittore-restauratore Oreste Silvestri*, in *Storia e cultura del restauro in Lombardia. Esiti di un biennio di lavoro in archivi storici*, Saonara (Padova) 2009, pp. 49-100

I. De Palma, *Ernesto Rusca tra romanico e neoromanico. Interventi decorativi a finto mosaico nelle chiese di Rivolta d'Adda, Gallarate e Legnano*, in «Arte Lombarda», n. s., 173-174, 1/2, 2015, pp. 173-183

M. De Petris, *La fortuna fotografica delle opere d'arte rinascimentali in Canton Ticino*, tesi di laurea, Università degli Studi di Milano (relatore G. Agosti), Facoltà di Lettere e Filosofia, a. a. 2008-2009

G. A. Dell'Acqua, E. Cattaneo, *Immagini di Castiglione Olona*, Milano 1976

C. Desvignes-Mallet, *Peintures murales des Hautes-Alpes. XV e XVI siècles. Cahiers de l'inventaire*, 7, Aix-en-Provence 1987

*Dictionnaire d'histoire et géographie ecclésiastiques*, I-XXXII, Paris 1912-2017

Ditta Savallo, *Guida di Milano e Provincia. 1925-1926*, Milano 1925

Ditta Savallo, *Guida di Milano e Provincia. 1928*, Milano 1928

Ditta Savallo, *Guida di Milano e Provincia. 1941-1942*, Milano 1941

*Dizionario Biografico degli Italiani*, 89 voll., Roma 1960-2017

*Elenco dei doni. Gennaio-Giugno 1905*, in «Raccolta Vinciana», fasc. I, gennaio-giugno 1905, pp. 15-36

E. Farioli, voce *Achille Casanova*, in *Alfonso Rubbiani: i veri e i falsi storici*, catalogo della mostra (Bologna, Galleria d'Arte Moderna, febbraio - marzo 1981), a cura di F. Solmi, M. Dezzi Bardeschi, Bologna 1981, pp. 386-387

*Federigo e la bottega degli angeli. Palazzo Davanzati tra sogno e realtà*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Davanzati, 22 ottobre 2009 - 17 gennaio 2010), a cura di R. C. Proto Pisani, F. Baldry, Livorno 2009

R. Ferrazza, *Palazzo Davanzati e le collezioni di Elia Volpi*, Firenze 1993

M. T. Fiorio, "*Infra le fessure delle pietre*": la Sala delle Asse al Castello Sforzesco, in *Il codice di Leonardo da Vinci nel Castello Sforzesco*, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, Sala delle Asse, 24 marzo - 21 maggio 2006), a cura di P. C. Marani, G. M. Piazza, Milano 2006, pp. 20-29

M. T. Fiorio, A. Lucchini, *Nella Sala delle Asse, sulle tracce di Leonardo*, in «Raccolta Vinciana», 32, 2007, pp. 101-140

M. T. Fiorio, "*Tutto mi piace*": Leonardo e il castello, in *Il Castello Sforzesco di Milano*, a cura di M. T. Fiorio, Milano 2005, pp. 162-179

G. Fogolari, *Il ciclo dei mesi nella Torre dell'Aquila a Trento e la pittura di costume veronese del principio del Quattrocento*, in G. Fogolari, *Scritti d'arte*, Milano 1946, pp. 27-38

*Francesco Domenighini 1860-1950 l'arte della decorazione, la passione del dipingere e l'impegno nell'insegnamento*, catalogo della mostra (Breno (Brescia), chiesa di Sant'Antonio, 10 agosto - 22 settembre 2002), a cura di B. Passamani, A. Giorgi, E. Batrazzi Marchi, L. Morandini, Bergamo 2002

H. G. Franz, *Niederländische Landschaftsmalerei im Zeitalter des Manierismus*, I-II, Graz 1969

V. Frati, I. Gianfranceschi, F. Robecchi, *La Loggia di Brescia e la sua piazza. Evoluzione di un fulcro urbano nella storia di mezzo millennio*, 3 voll., Brescia 1995

C. L. Frommel, *I chiostri di S. Ambrogio e il Cortile della Cancelleria a Roma: un confronto stilistico*, in «Arte Lombarda», 79, 1986, pp. 9-18

C. Frosinini, *Leonardo e il non-finito della sala delle Asse*, in *Leonardo da Vinci. La sala delle Asse del Castello Sforzesco. La diagnostica e il restauro del 'Monocromo'*, a cura di M. Palazzo, F. Tasso, Cinisello Balsamo (Milano) 2017, pp. 56-65

G. Fumagalli, *Leonardo ieri e oggi*, Milano 1959

G. Fumagalli, *Leonardo: ieri e oggi. Nota sull'esoterismo di Leonardo*, in *Leonardo. Saggi e ricerche*, Roma 1954, p. 413

C. Fumagalli, D. Sant' Ambrogio, L. Beltrami, *Reminiscenze di Storia ed Arte nel Suburbio e nella Città di Milano. Parte Prima: il Suburbio*, Milano 1891

C. Fumagalli, D. Sant' Ambrogio, L. Beltrami, *Reminiscenze di Storia ed Arte nel Suburbio e nella Città di Milano. Parte Seconda: la Città*, Milano 1892

Gaetano Moretti. *Costruzioni concorsi schizzi*, Torino 1912

G. Galetti, *Un ignorato edificio castiglione: la casa dei Castiglioni di Monteruzzo, detta "Corte del Doro"*, in «Arte Lombarda», nn. 80-82, 1987, pp. 55-64

J. Gantner, *Les fragments récemment découverts d'une fresque de Léonard de Vinci au Château de Milan*, in «Gazette des Beaux-Arts», t. LIII, a. 101, 1959, pp. 27-34

A. Garlandini, *I castelli della Lombardia*, Milano 1991

M. L. Gatti Perer, *Introduzione*, in *La chiesa di San Marco in Milano*, a cura di M. L. Gatti Perer, Milano 1998, pp. 10-19

R. Genaille, *Le paysage flamand et wallon au XVIème siècle avant Patenier*, in «Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen», 1986, pp. 59-82

F. M. Giani, *Manierismi nel Santuario di Santa Maria presso San Celso a Milano*, tesi di dottorato (relatore G. Agosti), Università degli Studi di Milano, Facoltà di Lettere e Filosofia, a. a. 2016-2017

L. Giordano, *Il Duomo di Monza e l'arte dall'età viscontea al Cinquecento Storia di Monza e della Brianza*, in *Storia di Monza e della Brianza. L'arte dall'età romana al Rinascimento*, IV.II, Milano 1984, pp. 295-468

L. Giordano, *Le ville*, in A. Peroni, M. G. Albertini Ottolenghi, D. Vicini, L. Giordano, *Pavia. Architettura dell'età sforzesca*, Torino 1978, pp. 211-279

*Giuseppe Sommaruga: un protagonista del Liberty italiano*, catalogo della mostra (Milano, Padiglione d'Arte Contemporanea, 28 maggio - 30 giugno 1982), a cura di E. Bairati, D. Riva, Milano 1982

C. Gnani Mavarelli, *La decorazione pittorica delle stanze a pianterreno: suggestioni e modelli*, in *La decorazione pittorica di palazzo Datini. Vicende e cronologia*, in *Palazzo Datini a Prato. Una casa fatta per durare mille anni*, a cura di J. Hayez, D. Toccafondi, I, Firenze 2012, pp. 141-144

L. Grassi, *Un esempio di architettura civile di campagna del Quattrocento*, in AA. VV., *La Bicocca degli Arcimboldi*, Milano 2000, pp. 20-41

L. Grassi, *Un esempio dell'architettura civile di campagna nel Quattrocento*, in Grassi, Cogliati Arano, *La Bicocca degli Arcimboldi*, Milano 1977, pp. 5-101

L. Grassi, L. Cogliati Arano, *La Bicocca degli Arcimboldi*, Milano 1977

M. M. Grisoni, *Dall'epistolario di Carlo Ermes Visconti, note su vicende di monumenti milanesi* in «Istituto Lombardo. Rendiconti. Classe di Scienze Matematiche e Naturali», vol. 148, 2014, pp. 51- 94

L. Hablot, *L'emblématique de Philippe le Hardi et de Jean sans Peur*, in *Les Princes des fleurs de lis. L'art à la cour de Bourgogne. Le mécénat de Philippe le*



*Hardi e de Jean sans Peur (1364-1419)*, catalogo della mostra (Dijon, Musée des Beaux-Arts, 28 maggio - 15 settembre 2004, Cleveland, The Cleveland Museum of Art, 24 ottobre - 9 gennaio 2005), Paris 2004, pp. 81-83

L. Hablot, *Les signes du pouvoir*, in «Histoire et images médiévales», 17, maggio-giugno 2009, p. 66-71

L. Impelluso, *La natura e i suoi simboli. Piante, fiori e animali*, Milano 2003

*Important 20th Century Decorative Arts*, catalogo Sotheby's n. 5944 (1-2 dicembre 1989)

M. Iotti, B. Zilocchi, *Gli anni del Liberty a Parma. Architetture dal 1900 al 1925*, Parma 1993

E. C. Kaplan, *La Sala delle Asse in the History of Taste*, M. A. thesis in Art History (rel. A. Boime, C. Klein), University of California, Los Angeles 1986

M. Kemp, *Leonardo da Vinci. The marvellous works of nature and man*, London 1981

S. Langé, *Ville della provincia di Milano. Lombardia 4*, Milano 1972

R. Lasagni, *Dizionario biografico dei Parmigiani*, 4 voll., Parma 1999

F. Lechi, *Le dimore bresciane. I castelli*, I, Brescia 1973

*Leonardo da Vinci. I documenti e le testimonianze contemporanee*, a cura di E. Villata, Milano 1999

*Leonardo e l'incisione. Stampe derivate da Leonardo e Bramante dal XV e XIX secolo*, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, gennaio - aprile 1984), a cura di C. Alberici, Milano 1984

M. Leoni, *Il castello dei Lampugnani in Sulbiate*, in «I quaderni della Brianza», 43, 8.1985, pp. 29-37

M. Leoni, C. Leoni, *Sulbiate, l'albero e le radici. La sua storia*, Sulbiate 2010

E. Lissoni, *"Il primo frescante di Lombardia"*, in *Luigi Cavenaghi e i maestri dei tempi antichi. Pittura, restauro e conservazione dei dipinti tra Ottocento e Novecento*, a cura di A. Civai, S. Muzzin, Caravaggio 2006, pp. 64-127

G. P. Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura, et architettura*, Milano 1584, edizione a cura di R. P. Ciardi, *Scritti sulle arti*, 2 voll., Firenze 1973-1975

S. Lorenz, *Everardo il Barbuto scopre i suoi antenati: preparativi araldici per le nozze di Urach (1474)*, in *Da Mantova al Württemberg: Barbara Gonzaga e la sua corte*, catalogo della mostra (Karlsruhe, Landesarchiv Baden-Württemberg; Stuttgart, Hauptstaatsarchiv, 30 marzo 2011 - 29 luglio 2011) a cura di P. Rückert, Stuttgart 2011, pp. 88-103

*Luca Beltrami 1854-1933. Storia arte e architettura*, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, 27 maggio - 29 giugno 2014), Cinisello Balsamo (Milano) 2014

A. Lucchini, *Gli affreschi della Sala dei Giochi di Palazzo Borromeo. Analisi dello stato di conservazione e restauro dell'opera*, in «Arte Lombarda», nn. 80-82, 1/3, 1987, pp. 183-195

A. Lucchini, *Sinopie, patroni e spolveri. Alcuni casi in Lombardia*, in «Kermes», n. 89, a. XXVI, gennaio-marzo 2013, pp. 35-46

F. Lusardi, *Gaetano Cresseri e Ugo da Como: la "cittadella di cultura" a Lonato*, in *Giornata di studio sul pittore Gaetano Cresseri (Brescia, 1870-1933)*, atti del convegno (Brescia, Ateneo, 19 novembre 2002), a cura di L. Anelli, Brescia 2005, pp. 233-267

F. Malaguzzi Valeri, *La corte di Lodovico il Moro. Bramante e Leonardo da Vinci*, II, Milano 1915

F. Malaguzzi Valeri, *La corte di Lodovico il Moro. La vita privata e l'arte a Milano nella seconda metà del Quattrocento*, I, Milano 1913

*Maestri della scultura in legno nel Ducato degli Sforza*, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, Sale Viscontesche, 21 ottobre 2005 - 29 gennaio 2006), a cura di G. Romano, C. Salsi, Milano 2005

J. Manca (*The Gothic Leonardo: towards a reassessment of the Renaissance*, in «Artibus et Historiae», vol. 17, n. 34, 1997, pp. 121-158

A. Manfredini, *La "Sala delle Asse" nel Castello di Milano*, in «Il Monitore Tecnico», 10 giugno 1902, p. 245

G. Marangoni, *La cappella di Galeazzo Maria nel Castello Sforzesco*, in «Bollettino d'Arte», s. II, n. IV, ottobre 1921, pp. 176-186

G. Marangoni, *La cappella di Galeazzo Maria nel Castello Sforzesco*, in «Bollettino d'Arte», s. II, n. V, novembre 1921, pp. 227-236

P. C. Marani, *Dürer, Leonardo e i pittori lombardi del Quattrocento*, in *Dürer e l'Italia*, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 10 marzo - 10 giugno 2007), a cura di K. Hermann Fiore, Milano 2007, pp. 51-62

P. C. Marani, *Leonardo e le colonne ad tronchonos: tracce di un programma iconologico per Ludovico il Moro*, in «Raccolta Vinciana», fasc. XXI, 1982, pp. 103-120

C. Marcora, *La chiesa milanese nel decennio 1550-1560*, in *Memorie storiche della Diocesi di Milano*, VII, Milano 1960, pp. 254-501

C. Marcora, *Memorie autobiografiche dell'arcivescovo Giovanni Angelo Arcimboldi*, in *Memorie storiche della Diocesi di Milano*, I, Milano 1954, pp. 153-161

R. Marta, *L'architettura Manuelina. Protagonista dell'Impero Portoghese*, Roma 1998

M. Marubbi, *Francesco Carminati pittore manierista lodigiano*, in «Archivio Storico Lodigiano», CXII, 1993 (1994), pp. 55-83

M. Marubbi, *Precisazioni su Francesco Scanzi e sulla chiesa di Santa Maria delle Grazie di Soncino*, in «Arte Lombarda», 104, 1993, pp. 57-67

G. Medolago, *Cenni sulla Villa Calchi alla Vescogna di Calco e sulla famiglia*, in G. Medolago, A. Spiriti, *Villa Calchi alla Vescogna di Calco. Il palazzo di Bartolomeo fra Bramante e Leonardo*, Costa di Mezzate (Lecco) 2015, pp. 10-102

G. Medolago, A. Spiriti, *Villa Calchi alla Vescogna di Calco. Il palazzo di Bartolomeo fra Bramante e Leonardo*, Costa di Mezzate (Lecco) 2015

A. Melani, *Di fronda in fronda. Un precursore!*, in «Arte e Storia», n. 19, a. XXI, 13 novembre 1902, pp. 133-134

A. Melani, *Notizie*, in «Arte e Storia», s. 3, nn. 9-10, a. XXI, 15-25 maggio 1902, p. 68

A. Melani, *L'ornamento nell'architettura. Ornamento scolpito - ornamento dipinto - ornamento nei suoi assiami*, Milano 1927

M. L. Meneghetti, *Storie al muro. Temi e personaggi della letteratura profana nell'arte medievale*, Torino 2015

G. Merlo, *La chiesa di S. Maria delle Grazie in Soncino*, Soncino 1992

A. Mezzanotte, G. C. Bascapè, *Milano nell'arte e nella storia*, Milano-Roma 1968

P. Mezzanotte, G. C. Bascapè, *Milano nell'arte e nella storia. Storia edilizia di Milano. Guida sistematica della città*, Milano 1948

*Milanino*, a cura dell'Unione Cooperativa Milano, Milano 1911

*Milano 1894. Le Esposizioni Riunite*, a cura di R. Pavoni, O. Selvafolta, Milano 1994

*Milano ritrovata. L'asse via Torino*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Clerici, 12 aprile - 8 giugno 1986), a cura di M. L. Gatti Perer, Milano 1986

A. Mioni, A. Negri, S. Zaninelli, *Il sogno del moderno. Architettura e produzione a Milano tra le due guerre*, a cura di A. Negri, Firenze 1994

A. Molinari Pradelli, *Bologna tra storia e osterie. Viaggio nelle tradizioni enogastronomiche petroniane*, Bologna 2001

F. Moly, *I 'Tacuina sanitatis'*, in *Lombardia gotica e tardogotica. Arte e architettura*, a cura di M. Rossi, Milano 2005, pp. 210-217

G. Mongeri, *La residenza d'un insigne patrizio milanese al principio del secolo XVI ora Casa Ponti*, in «Archivio Storico Lombardo», VIII, fasc. 3, settembre 1881, pp. 411-448

A. Morandotti, *Il revival leonardesco nell'età di Federico Borromeo*, in *I leonardeschi a Milano. Fortuna e collezionismo*, atti del convegno internazionale (Milano, 25 - 26 settembre 1990), a cura di M. T. Fiorio, P. C. Marani, Milano 1991, pp. 166-182

*Mostra del Liberty Italiano*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo della Permanente, dicembre 1972 - febbraio 1973, Milano 1972

P. L. Mulas, *'Cum aparatu ac triumpho quo pagina in hac licet aspicere'*. *L'investitura ducale di Ludovico Sforza, il messale Arcimboldi e alcuni problemi di miniatura lombarda*, in «Artes», 2, 1994, pp. 5-38

P. Müller Walde, *Beiträge zur Kenntnis des Leonardo da Vinci*, in «Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen», XVIII, 1897, pp. 92-169

*Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco. Pinacoteca*, 5 voll., Milano 1997-2001

*Il Museo di Palazzo Davanzati a Firenze*, a cura di L. Berti, Firenze 1970

A. Naef, *Chillon. La camera domini. La chambre des comtes et des ducs de Savoie à Chillon*, I, Ginevra 1908

G. Nicodemi, *Oreste Silvestri. Sei relazioni sul restauro di illustri pitture seguite da una notizia biografica*, in «L'Arte», 18, luglio 1952 - dicembre 1953, pp. 19-29

N. Nonaka, *The Illusionistic Pergola in Italian Renaissance Architecture: Painting and Garden Culture in Early Modern Rome, 1500-1620*, Ph. D. thesis, University of Texas, Austin 2003

*Notizie*, in «Il Carroccio», vol. XXIV, 1926, p. 314

M. Pace Marzocchi, G. Pesci, V. Vandelli, *Liberty in Emilia*, Modena 1988

*Il padiglione lombardo*, a cura del Comitato Regionale Lombardo per l'Esposizione del 1911 in Roma, Milano 1911

*Palazzina Sessa*, in «L'Edilizia Moderna», a. XVIII, 10, ottobre 1909, pp. 77-78

*Palazzo Litta Modignani in Milano*, a cura di A. B. Belgiojoso, Milano 1994

M. Palazzo, *Il disegno preparatorio della pittura murale della Sala delle Asse. Alcune note sul suo rinvenimento a fine Ottocento*, in «Rassegna di Studi e di Notizie», XXXVII, 2014-2015, pp. 13-32

M. Palazzo, *Il monocromo di Leonardo da Vinci nella Sala delle Asse. Vicende conservative e interpretazione*, in *La sala delle Asse del Castello Sforzesco. La diagnostica e il restauro del 'Monocromo'*, a cura di M. Palazzo, F. Tasso, Cinisello Balsamo (Milano) 2017, pp. 76-109



*Palazzo Datini a Prato. Una casa fatta per durare mille anni*, a cura di J. Hayez, D. Toccafondi, 2 voll., Firenze 2012

S. Paoli, *Giuseppe Beltrami*, in *Moltiplicare l'istante. Beltrami, Comerio e Pacchioni tra fotografia e cinema*, a cura di E. Dagrada, E. Mosconi, S. Paoli, in «Quaderni Fondazione Cineteca Italiana», Milano 2007, pp. 147-152

S. Paoli, *"Un particolare valore di documento": Beltrami e la cultura fotografica a Milano alla fine dell'Ottocento*, in *Luca Beltrami 1854-1933. Storia arte e architettura*, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, 27 maggio - 29 giugno 2014), Cinisello Balsamo (Milano) 2014, pp. 252-263

S. Paoli, *La Sala delle Asse. Fotografia e memoria fra le trame di un archivio*, in «Rassegna di Studi e di Notizie», XXXVI, 2013, pp. 207-224

R. Papini, *Come s'arreda un palazzo antico*, in «Architettura e Arti Decorative», vol. 1, n. 5, 1927-1928, pp. 211-226

G. Pavoni, *Il castello di Villagana e casa Martinengo*, Brescia 1912

R. Pavoni, *Gli artefici nell'opera di Luca Beltrami. Riflessioni per una ricerca sull'artigianato d'arte in Lombardia*, in *Luca Beltrami architetto. Milano tra Ottocento e Novecento*, catalogo della mostra (Triennale di Milano, 10 novembre - 31 dicembre 1997), a cura di L. Baldrigi, Milano 1997, pp. 174-185

J. Pederson, *Henrico Boscano's Isola beata. New evidence for the Academia Leonardi Vinci in Renaissance Milan*, in «Renaissance studies», 4, 22.2008, pp. 450-475

C. Pedretti, *'Nec ense'*, in «Achademia Leonardi Vinci», III, 1990, pp. 82-90

C. Pedretti, *Studi vinciani. Documenti, Analisi e Inediti leonardeschi*, Ginevra 1957

P. Pereira, *A Obra Silvestre e a Esfera do Rei. Iconologia da Arquitectura manuelina na grande estremadura*, Coimbra 1990

C. Perogalli, *Gli affreschi della sala dei Vizi e delle Virtù nel "Castello" di Masnago (Varese)*, in «Arte Lombarda», nn. 80-82, 1987, pp. 73-83

V. Pica, *L'Arte Decorativa all'Esposizione di Torino del 1902*, Bergamo 1903

Piero Portaluppi, *Linea errante nell'architettura del Novecento*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo della Triennale, 19 settembre 2003 - 4 gennaio 2004), a cura di L. Molinari, Milano 2003

*Pinacoteca di Brera. Scuole lombarda e piemontese 1300-1535*, Milano 1988

*Il pittore Cleomene Marini*, in «Terra Sabina», vol. 1, p. 1923, p. 398

*La pittura in Lombardia. Il Quattrocento*, Milano 1993

P. Plagnieux, *L'hôtel d'Artois: la résidence parisienne de Jean sans Peur*, in *Les Princes des fleurs de lis. L'art à la cour de Bourgogne. Le mécénat de Philippe le Hardi e de Jean sans Peur (1364-1419)*, catalogo della mostra (Dijon, Musée des Beaux-Arts, 28 maggio - 15 settembre 2004, Cleveland, The Cleveland Museum of Art, 24 ottobre - 9 gennaio 2005), Paris 2004, pp. 158-159

P. Plagnieux, *La résidence parisienne de Jean sans Peur. Un palais pour la réforme du royaume*, in *La cour du prince. Cour de France, Cours d'Europe*

(*XIIIe-XVe siècle*), a cura di M. Gaude-Ferragu, B. Laurieux, J. Paviot, Paris 2011, pp. 125-143

C. Ponzoni, *Le chiese di Milano*, Milano 1930

P. Portaluppi, *La Casa de gli Atellani in Milano*, Milano 1922

*Prima Esposizione Internazionale d'Arte Decorativa Moderna. Torino 1902. Catalogo generale ufficiale*, Torino 1902

F. Reggiori, *Tre chiese lombarde o prelombarde*, in «Architettura e Arti Decorative», vol. II, n. 10, 1924-1935, pp. 433-457

*Reinassance Art. Italy*, in «American Journal of Archaeology», vol. VII, july-december 1903, p. 258

*Relatione generale della visita et consegna della fabrica del Castello di Milano fatta dall'infrascritti ingegneri regii camerari, per ordine dell'illustriss. Magistrato delle Regie Ducali Entrate Ordinarie dello Stato di Milano, l'anno M.DC.LXI.*, Milano 1661

*Relazione sulla partecipazione ufficiale dell'Italia alla Esposizione internazionale del libro e d'arte grafica. Lipsia 1914*, Bergamo 1915

Renato, *Le Esposizioni Riunite a Milano*, in «L'Illustrazione Italiana», n. 18, a. XXI, 6 maggio 1894, p. 274

G. A. Reyceud, *Un precursore*, in «L'Arte Decorativa Moderna», 4, 1902, pp. 123-128

*Resoconto dei lavori di restauro eseguiti al Castello di Milano col contributo della sottoscrizione cittadina*, a cura di L. Beltrami, G. Moretti, Milano 1898

*Restauri nelle Marche. Testimonianze acquisti e recuperi*, catalogo della mostra (Urbino, Palazzo Ducale, 28 giugno - 30 settembre 1973), 2 voll., Urbino 1973

M. Romagnoli, *La decorazione pittorica di palazzo Datini. Vicende e cronologia*, in *Palazzo Datini a Prato. Una casa fatta per durare mille anni*, a cura di J. Hayez, D. Toccafondi, I, Firenze 2012, pp. 111-124

A. Romagnolo, *Rovigo e Polesine*, in *La pittura nel Veneto. Il Novecento*, a cura di G. Pavanello, N. Stringa, I, Milano 2006, pp. 327-348

G. Romani, M. Vicini, *La Rocca di Vignola*, Vignola 2001

G. Romano, *Premessa*, in *Rinascimento in Lombardia. Foppa, Zenale, Leonardo, Bramantino*, Milano 2011, pp. 9-23

G. Romano, *Rinascimento in Lombardia. Foppa, Zenale, Leonardo, Bramantino*, Milano 2011

M. Rosci, *Leonardo "filosofo", Lomazzo e Borghini 1584: due linee di tradizione dei pensieri e precetti di Leonardo sull'arte*, in *Fra Rinascimento, manierismo e realtà: scritti di storia dell'arte in memoria di A. M. Brizio*, a cura di P. C. Marani, Firenze 1984, pp. 53-77

E. Rossetti, *Con la prospettiva di Bramantino. La società milanese e Bartolomeo Suardi (1480-1530)*, in *Bramantino. L'arte nuova del Rinascimento lombardo*, catalogo della mostra (Lugano, Museo Cantonale d'Arte, 28 settembre 2014 - 11 gennaio 2015), a cura di M. Natale, Milano 2014, pp. 42-79

E. Rossetti, *Ritratti di baroni in città e vedute urbane in campagna. Un inedito inventario di Gaspare Ambrogio Visconti (1499)*, in *Squarci d'interni. Inventari per il Rinascimento milanese*, a cura di E. Rossetti, Milano 2012, pp. 71-101

M. Rossi, *Cesariano in Duomo*, in *Cesare Cesariano e il classicismo di primo Cinquecento*, Milano 1996, pp. 45-66

R. Sacchi, *Il disegno incompiuto. La politica artistica di Francesco II e di Massimiliano Stampa*, II voll., Milano 2005

M. Rossi, *Episodi figurativi tra Cinquecento e Seicento*, in *L'Abbazia di Viboldone*, Cinisello Balsamo (Milano) 1990, pp. 214-237

P. Sacerdoti, *Sommaruga. Villa Faccanoni Romeo: un capolavoro della maturità*, in *Italian Liberty. Il sogno europeo della grande bellezza*, a cura di A. Speciali, s.l. 2016, pp. 29-39

*La sala baronale del Castello della Manta*, a cura di G. Romano, *Quaderni del restauro*, 9, Milano 1992

*La Sala delle "Asse" di Leonardo da Vinci nel Castello Sforzesco*, in «Emporium», vol. XV, n. 90, pp. 475-477

C. Salsi, *Campagne e cascine lombarde. Memorie di civiltà e riflessi d'arte*, in *Le terre delle cascine a Milano e in Lombardia: viaggio nella storia nell'arte e nel paesaggio*, a cura di R. Cordani, Milano 2009, p. 17

C. Salsi, *Lodovico Pogliaghi ornatista e disegnatore di mobili e l'arredo per casa Crespi*, in *Il mobile italiano nelle collezioni del Castello Sforzesco a Milano*, a cura di C. Salsi, Milano 2006, pp. 157-181

C. Salsi, *Riflessi della grafica dureriana e tedesca nella Sala delle Asse del Castello di Milano*, in *Albrecht Dürer e il Rinascimento fra la Germania e l'Italia*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 21 febbraio - 24 giugno 2018), a cura di B. Aikema, in corso di pubblicazione

D. Sant'Ambrogio, *Nel Museo di Porta Giovia. La lapide sepolcrale di Antonello Arcimboldi, del 1439*, in «Rassegna d'Arte», 12, 1911, pp. 203-205

D. Sant'Ambrogio, *Noterelle d'arte*, in «La Lega Lombarda», 23 luglio 1905, p. s. n.

M. Sanudo, *I diari*, 58 voll., Venezia 1879-1903

*Schede anagrafiche*, in *Luca Beltrami 1854-1933. Storia arte e architettura*, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, 27 maggio - 29 giugno 2014), Cinisello Balsamo (Milano) 2014, pp. 308-317

A. Schiapparelli, *La casa fiorentina e i suoi arredi nei secoli XIV e XV*, Firenze 1908

R. V. Schofield, *Gaspare Visconti, mecenate del Bramante*, in *Arte, committenza ed economia a Roma e nelle corti del Rinascimento (1420-1530)*, atti del convegno internazionale (Roma 24 - 27 ottobre 1990), a cura di A. Esch, C. L. Frommel, Torino 1995, pp. 297-324

A. Scotti Tosini, *Difendersi ed abitare in una fortezza: le trasformazioni del Castello di Milano in età spagnola*, in *Fortezze d'Europa. Forme, professioni e mestieri dell'architettura difensiva in Europa e nel Mediterraneo spagnolo*, atti

del convegno internazionale (L'Aquila, 6 - 8 marzo 2002), a cura di A. Marino, Roma 2003, pp. 93-102

L. Sebastiani, *Descrizione e relazione istorica del Nobilissimo, e Real Palazzo di Caprarola*, Roma 1741

O. Selvafolta, *Orientamenti del gusto e figure di artefici nell'architettura Lombarda tra '800 e '900: il neosforzesco e il caso del decoratore Ernesto Rusca*, in *Architettura e arti applicate fra teoria e progetto. La storia, gli stili, il quotidiano 1850-1914*, a cura di F. Mangone, Napoli 2005, pp. 83-97

A. Sessa, *La famiglia Sessa dal X al XI secolo*, Vimercate 2011

S. Settis, *La Villa di Livia. Le pareti ingannevoli*, Milano 2008

G. Sironi, *Gli affreschi di Donato d'Angelo detto il Bramante alla Pinacoteca di Brera di Milano: chi fu il committente?*, in «Archivio Storico Lombardo», 4, 1978, pp. 199-207

N. Soldini, *Nec spe nec metu. La Gonzaga: architettura e corte nella Milano di Carlo V*, Firenze 2000

E. Solmi, *Ricordi della vita e delle opere di Leonardo da Vinci raccolti dagli scritti di Gio. Paolo Lomazzo*, in «Archivio Storico Lombardo», 8, fasc. 16, dicembre 1907, pp. 290-331

F. Somaini, *Giovanni Arcimboldi. Gli esordi di un prelato sforzesco*, in «Archivio Ambrosiano», vol. LXVIII, 1994



F. Somaini, *Un prelado lombardo del XV secolo. Il card. Giovanni Arcimboldi vescovo di Novara, arcivescovo di Milano*, 74, I-II, Roma 2003

F. Somaini, *L'uso politico della cultura alla corte di Ludovico il Moro: artisti, umanisti, storiografi*, in *Il codice di Leonardo da Vinci nel Castello Sforzesco*, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, Sala delle Asse, 24 marzo - 21 maggio 2006), a cura di P. C. Marani, G. M. Piazza, Milano 2006, pp. 30-49

A. Spiriti, *L'arte a Palazzo Calchi*, in G. Medolago, A. Spiriti, *Villa Calchi alla Vescogna di Calco. Il palazzo di Bartolomeo fra Bramante e Leonardo*, Costa di Mezzate (Lecco) 2015, pp. 103-169

A. Spiriti, *La vicenda della pittura barocca dalla fine della Maniera all'Arcadia*, in *La chiesa di San Marco in Milano*, a cura di M. L. Gatti Perer, Milano 1998, pp. 165-229

*Lo stile nuovo all'Esposizione d'Arte Decorativa*, in «La Civiltà Cattolica», s. XVIII, vol. VII, quad. 1254, 20 settembre 1902, pp. 658-668

J. Stoppa, *Il "curriculum" di Ferdinando Porta nelle carte di Marcello Oretti*, in «Prospettiva», 157-158, 2015, pp. 192-204

J. Stoppa, *Liliana Grassi*, in G. Agosti, J. Stoppa, *La Ca' Granda. Da ospedale a università. Atlante storico-artistico*, Milano 2017, pp. 125-127

W. Suida, *Leonardo e i leonardeschi* [1929], a cura di M. T. Fiorio, Vicenza 2001

M. Tagliabue, *Gli Umiliati a Viboldone*, in *L'abbazia di Viboldone*, Milano 1990, pp. 9-33

M. Tanzi, *I Campi*, Milano 2004

F. Tasso, "*La camera grande da le Asse cioè da la tore*", da Galeazzo Maria Sforza a Luca Beltrami, in *Leonardo a Milano. Il monocromo nella sala delle Asse del Castello Sforzesco. Indagini e restauri*, a cura di M. Palazzo, F. Tasso, Cinisello Balsamo 2017, pp. 26-55

F. Tasso, "*Un tranquillo asilo di arte e di memorie cittadine*": Beltrami e i musei del Castello Sforzesco di Milano, in *Luca Beltrami 1854-1933. Storia arte e architettura*, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, 27 maggio - 29 giugno 2014), Cinisello Balsamo (Milano) 2014, pp. 156-167

F. Tasso, L. Tosi, *Sala delle Asse to Sala dei Moroni: the Sforza's heraldic project for the Tower Room in Castello Sforzesco*, in *State- Rooms of Royal and Princely Palaces in Europe (14th-16th c): Spaces, Images, Rituals*, atto del convegno internazionale (Lisbona/ Sintra 16-18 marzo 2017), a cura di H. Torsten, in corso di pubblicazione

*Le tavole del Lomazzo (per i 70 anni di Paola Barocchi)*, a cura di B. Agosti, G. Agosti, Brescia 1997

L. Tosi, *Beltrami tra collezionismo e mecenatismo*, in *Luca Beltrami 1854-1933. Storia arte e architettura*, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, 27 maggio - 29 giugno 2014), Cinisello Balsamo (Milano) 2014, pp. 107-113

L. Tosi, *Fortuna e diffusione novecentesca del motivo vinciano della Sala delle Asse del Castello Sforzesco di Milano. Prima parte*, in «Rassegna di Studi e di Notizie», XXXIX, 2017, pp. 13-33

L. Tosi, *La ricomposizione dei gruppi scultorei delle porte urbane di Milano: nuove ricerche e proposte*, in «Arte Lombarda», n.s., 172, 3, 2014, pp. 13-23

M. R. Valazzi, *Nuove considerazioni su Francesco Menzocchi e i cantieri rovereschi*, in *Francesco Menzocchi. Forlì 1502 - 1574. Forlì 1502 - 1574*, catalogo della mostra (Forlì, Pinacoteca Civica, 31 ottobre 2003 - 15 febbraio 2004) a cura di A. Colombi Ferretti, L. Prati, Ferrara 2003, pp. 70- 89

G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti, nelle redazioni del 1550 e 1568*, a cura di P. Barocchi, R. Bettarini, 6 voll., Firenze 1966-1987

P. Venturelli, *Le dame del Casino di Caccia Borromeo in Oreno: tracce per un discorso sul sistema della moda femminile milanese intorno alla metà del Quattrocento*, in *Mirabilia Vicomercati. Itinerario in un patrimonio d'arte: l'età moderna*, a cura di P. Venturelli, G. A. Vergani, Venezia 1998, pp. 335-359

P. Venturelli, *Leonardo da Vinci e le arti preziose. Milano tra XV e XVI secolo*, Venezia 2002

A. Venturi, *Bibliografia artistica*, in «L'Arte», a. V, 1902, pp. 400-403

E. Verga, *La Raccolta Vinciana al IV Congresso Internazionale di Scienze Storiche in Berlino*, in «Raccolta Vinciana», fasc. IV, 1907-1908, pp. 3-9

G. A. Vergani, V. Gheroldi, *Due osservazioni tecniche sul ciclo venatorio di Oreno*, in *Mirabilia Vicomercati. Itinerario in un patrimonio d'arte: l'età moderna*, a cura di P. Venturelli, G. A. Vergani, Venezia 1998, pp. 323-333

*Villa Mosterts in Somma Lombardo*, in «L'Edilizia Moderna», XII, 7, luglio 1903, pp. 45-46

*Villa Sessa Rodolfo a Cremella*, in *Ville e Castelli d'Italia. Lombardi e laghi*, Milano 1907, pp. 45-47

E. Villata, *Luca Beltrami tra mito di Leonardo, metodo storico e utopia: la fondazione della "Raccolta Vinciana"*, in *Luca Beltrami 1854-1933. Storia arte e architettura*, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, 27 maggio - 29 giugno 2014), Cinisello Balsamo (Milano) 2014, pp. 266-271

*Ville della provincia di Brescia. Lombardia 7*, Milano 1985

*Villino Hoepli. Milano - Via XX Settembre*, in «L'Edilizia Moderna», V, 5, maggio 1896, pp. 45-46

*Vincenzo Foppa*, catalogo commemorativo della mostra a cura di G. Agosti, M. Natale, G. Romano, Milano 2003

*Vinci e la Torre di Filarete*, in «Bollettino Storico della Svizzera Italiana», a. XXVII, nn. 10-12, ottobre-dicembre 1905, p. 150

P. Viotto, *Masnago e dintorni. Considerazioni sui rapporti tra gli affreschi del castello e la pittura profana del '400 nel territorio di Varese*, in *Contributi e ricerche per il Castello di Masnago*, Varese 1990, pp. 39-60

W. von Seidlitz, *Leonardo da Vinci*, Berlino 1909

M. J. Waters, *Palazzo Talenti da Fiorenza, Bramante's Canonica, and afterlife of Bramantesque architecture in Milan*, in «Arte Lombarda», nn. 176-177, 1/2, 2016, pp. 101-115

F. Wittgens, *Un ciclo di affreschi di caccia lombardi del Quattrocento*, in «Dedalo», 1, n. 2, 1933, pp. 65-83

A. Zacchi, *Il Padiglione Lombardo a Roma nel 1911. Comitato Regionale Lombardo per le feste commemorative del Cinquantenario del Regno d'Italia*, s.l. 1911

*Dipinti dell'Ottocento e del Novecento dei Musei Civici di Padova*, catalogo della mostra (24 ottobre 1999 - 15 gennaio 2000), a cura di D. Banzato, F. Pellegrini, M. Pietrogiovanna, Padova 1999

B. Zilocchi, *Parma. Mario Vacca e i nobili Corazza*, in «AER. Architetti Emilia Romagna», maggio 1995, pp. 18-19

## **RINGRAZIAMENTI**

Il primo ringraziamento va a Giovanni Agosti, sia per il costante supporto scientifico che per aver continuato a sostenermi in questa faticosa impresa; grazie anche a Francesca Tasso per lo scambio di informazioni e pareri quasi quotidiano e il sostegno dimostrato in questi anni, sia dentro che fuori il cantiere della Sala delle Asse. La parte sulla fortuna novecentesca deve molto ai suggerimenti e ai consigli di Sergio Rebora, le altre al dialogo (non sempre serio ma sempre costruttivo) con Carlo Catturini. Un grande ringraziamento va anche ai miei genitori, Sandra e Franco, per il costante appoggio e a Chiara per l'immensa pazienza e l'aiuto professionale, affettivo e psicologico che mi ha dato durante quest'ennesima fatica erculea.

Sono molte le persone che, in maniera e con gradi differenti, mi hanno dato una mano: sperando di non averne dimenticate troppe, ringrazio Marco Albertario, Alessia Alberti, Cosetta Allegri, Fabrizio Bandini, Lucia Bergamo, Simone Bertelli, Luciano Broglia, Anna Brunetto, Lara Calderari, Federica Caneparo, Roberto Cara, Gianluca Chelucci, Giacomo Corazza Martini, Omar Cucciniello, Antonella Cuppone, Serena D'Italia, Ilaria De Palma, Martina De Petris, Pietro del Bono, Alessandra Di Gennaro, Luca Dossena, Alberto Felici, Matteo Ferrari, Stella Ferrari, Maria Teresa Fiorio, Marco Flammine, Cecilia Frosinini, Barbara Gariboldi, Federico Maria Giani, Adriana Ingrassia, Mariarosa Lanfranchi, Simona Maniello, Rodolfo Martini, Stella Montanari, Alessandro Morandotti,

Giovanna Mori, Ivana Novani, Luigi Parma, Annamaria Penati, Simone Percacciolo, Nadia Piccirillo, Lucia Pini, Marialuisa Redaelli, Edoardo Rossetti, Francesca Rossi, Rossana Sacchi, Claudio Salsi, Alessandro Savorelli, Nicoletta Serio, Giuseppina Simmi, Alessandra Squizzato, Jacopo Stoppa, Giuseppina Suardi, Marco Tanzi, Lorenzo Tunesi, Luca Vernizzi, Anna Zanolì